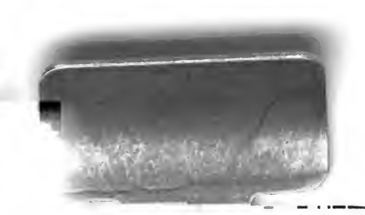


Digitized by Google



THE LIBRARY



Digitized by Google

Digitized by Google

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
373. Bändchen

Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert

Von

Dr. Hans Jantzen
Privatdozent an der Universität
Halle a. S.

Mit 37 Textabbildungen



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1912

Digitized by Google

Copyright 1912 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Digitized by Google

709.492
J268

Vorwort.

Die vorliegende Darstellung will nach eigenen Forschungen eine Übersicht geben über die mannigfachen künstlerischen Erscheinungen, die die Blütezeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert entwickelte. Es kam mehr darauf an, die wesentlichen Züge in dem Gesamtbau dieser Periode zu verfolgen, als den Reichtum der Erscheinungen selbst auszubreiten. Auch konnten bei der Absicht, die das Büchlein verfolgt, weder Rubens noch Rembrandt nach allen Seiten hin zu Worte kommen. Sie mußten mit wenigen Beispielen in ihrer Stellung zu den verschiedenen malerischen Problemen unter die Menge der übrigen Künstler eingereiht werden. Über Rembrandt orientiert zudem ein besonderes Bändchen dieser Sammlung von P. Schubring.

Halle a. S.

Hans Jantzen.

135141

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Digitized by Google

Die niederländische Malerei im 17. Jahrhundert hat den ganzen Schöpfungskreis ausgeschritten als wollte sie die Welt von Grund auf umbauen. Sie beginnt mit den Göttern und Helden, mit den großen Menschen der Geschichte und Sage, und die Kunst des Rubens stürzt diese überirdischen Geschlechter in die ungeheuerlichste Aufregung. Götter steigen zur Erde hernieder, und die Menschen werden in himmlische Regionen aufgenommen. Aber die größte Bedeutung erhält doch der Mensch der gegenwärtigen Wirklichkeit, der auf der sicheren Erde wandelt und uns mit unerschütterlicher Ruhe aus den Porträts anschaut, entweder stolz und elegant oder phlegmatisch gewöhnlich oder als ein Mensch Rembrandts, sich in Geheimnisse und Rätsel hüllend. Und weiter führt diese Malerei ins Leben hinein, zeigt den Menschen in der Menge, als Teil eines Ganzen, wie er geringer wird, wie er im Raum verschwindet, nicht anders als eine Wolke, ein Schatten. Der Raum triumphiert. Als Landschaft, See oder Kirche überwindet er den Menschen, löst ihn zu Farbe und Fleck auf. Und weiter gelangt diese Malerei von den Menschen zu den Tieren und den Blumen, und sie ist gleich vertraut mit kämpfenden Löwen, Ebern, satten Rindern wie mit Rosen, Zitronen und Astern. Wenn sie dann an alles Lebendige gerührt hat, so kommen die toten Dinge: Bücher und Papier. Nichts entgeht dieser umfassenden Malerei, die es sich zur Aufgabe gestellt hat, eine neue Welt der Sichtbarkeiten zu begründen.

I. Religiöse Malerei, Mythologie und Historie.

In Rubens und Rembrandt entfalten sich zwei Seiten der niederländischen Barockmalerei, die Steigerung körperlichen und psychischen Lebens — jene in einer Kunst von festlich dekorativem und aristokratischem Charakter, diese in einer intim wirkenden demokratischen Kunst. Rubens schafft für Kirchen und Altäre und für die Paläste großer Herren, Rembrandt für den bürgerlichen

Digitized by Google

Raum. Rubens schaut zurück, ist verbunden mit der Tradition, nur von ihr aus verständlich, der letzte Meister der feudalen alten Welt, deren Kunst er gleichsam noch einmal zu äußersten Taten stachelt und aufpeitscht — ein grandioses Schauspiel! Rembrandt löst sich gelassen von der Tradition, schaut in die Zukunft, ein Autochthone, ein Befreier, der erste Maler einer neuen Welt, die noch die unsere ist. Daran, wie sie das gleiche religiöse Thema behandeln, läßt sich ihre Wesensverschiedenheit erkennen. Die Auferweckung des Lazarus malt Rubens in mächtigem Format (Abb. 1). Christus, ein edler, vielmehr ein adeliger Mensch, schön bewegt in bedeutender Gebärde, mit ausgebreiteten Armen und herabwallendem roten Mantel. Der Verstorbene steigt aus dem Grabe heraus, gläubig zu Christus aufblickend. Die Grabtücher werden ihm gelöst und abgenommen. Aber dieser Lazarus macht trotz der Grabtücher — mit denen er nicht gebunden, sondern drapiert erscheint — nicht den Eindruck eines Menschen, der vier Tage im Grabe lag. Rubens will etwas anderes. Wir sehen einen schönen, noch jugendlichen halbnackten Körper in kräftigem Bewegungsmotiv. Wie er beide geballten Hände auf das rechte Knie stemmt, um sich im Schritt aufzurichten! Nicht wie einer, der wankt, sondern wie einer, der die letzten Stufen eines Berggipfels erklimmt. Zwischen den beiden Hauptpersonen dann Maria und



Abb. 1. Rubens, Die Auferweckung des Lazarus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 2,60×1,95 m. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

Digitized by Google



Abb. 2. Rembrandt, Die Auferweckung des Lazarus.
New York, Ch. T. Yerkes. 41×36 cm.
(Nach „Klassiker der Kunst", Bd. II.)

Martha, kniend, reich bewegt, zwei prachtvolle fürstliche Frauengestalten vlämischen Blutes, mit leuchtendem Fleisch, als Kontrast zu den beiden dunkleren, bärtigen Begleitern. Das Ganze in großem Schwung zum Halbkreis geschlossen mit kontrastierender Bewegung und Gegenbewegung.

Dagegen Rembrandts kleines Bild (Abb. 2). Christus, ein bleicher Mann im dunklen Kleide, mit leuchtender Stirn, die Augen in unbestimmte Ferne gerichtet, erhebt beschwörend den

Digitized by Google

Arm: Lazare, komm herauf! In der Grabesöffnung richtet sich der Verstorbene mit dem Oberkörper auf. Man sieht den in weiße Leichentücher gehüllten Menschen, der vier Tage in der Erde lag, den im Tode erstarrten ächzenden Körper. Das Volk — nur Köpfe werden sichtbar — mit mehr Neugierde als Entsetzen umdrängt den Wundertäter. Während bei Rubens das ganze Geschehnis sich in körperlicher Aktion entwickelt, die kaum den Gedanken an ein Wunder aufkommen läßt, sucht Rembrandt mit einem andern Grad von Wirklichkeitsempfinden das Unfaßbare dieser Begebenheit zu gestalten.

Wenn Rubens die Heilige Familie malt — ich nehme das Gemälde des Antwerpener Museums — so gibt er die vornehme Dame, die gewohnt ist, daß die Blicke aller Welt sich auf sie richten, mit dem schön gewachsenen nackten Jungen, der fast kokett zur Seite schaut. Die Mutter krault ihm die blonden Locken. Ein Säulenpostament und ein Papagei lassen an ein schloßartiges Gebäude als Wohnung denken. Man stellt sich diese Bewohner auf einem Landsitz vor, den Platz zur Seite einer schönen Halle genießend und sich freuend an den Gaben eines materiell reichen Daseins. Sie verhalten sich nicht abweisend, teilen gern mit und erwarten den Besuch.

Was macht Rembrandt aus diesem Thema. Er gibt die Zimmermannsfamilie, kleine Leute, die einen dämmerigen, aber gerade in dieser Dämmerung traulich wirkenden Winkel bewohnen. Der Vater steht unbekümmert bei der Arbeit. Die Mutter, auf einem Schemel hockend, stillt den Jungen. Ein andermal preßt sie das Kind an die Brust, oder schaut, ob es schläft. Und man fragt sich erstaunt, wie war es Rembrandt möglich, sich so völlig von der Vergangenheit zu befreien, ein armes bäurisches Weib als Mutter Gottes zu malen, während der Zeitgenosse Rubens der Madonna ein strahlendes, üppiges und fast übermütiges Ansehen verleiht.

Die Historienmalerei des Rubens ist Körperdarstellung und daher an diejenigen Kunstperioden anknüpfend und sie in ihren Möglichkeiten steigernd und erschöpfend, die vorwiegend der Körperdarstellung zugewandt waren. Die Antike galt ihm ein schönes Beispiel. Antike Mythologie und Geschichte war dem Publikum jener Zeit vertraut. Selbst in Holland kannte man seinen Ovid. Jan Steen malte die Opferung der Iphigenie, den Raub der Sabinerinnen oder Antonius und Kleopatra, und jedermann

Digitized by Google

fand dergleichen Darstellungen verständlich. Rubens aber war ein Künstler, der sich mit südlicher Kultur ganz erfüllt hatte und der für seine Kunst der Körperdarstellung nicht nur die Geschichten und Erzählungen der Antike nahm, die ihm eine Fülle von



Abb. 3. Rubens, Der Raub der Töchter des Leukippos.
München, Alte Pinakothek. 2,20×2,10 m.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

nackten Körpern zu geben erlaubte, sondern Rubens entnahm selbst der antiken Plastik Motive, die er für den Stil seiner Malerei umwandelte. So bei dem „sterbenden Seneka" und der Darstellung der drei Grazien, deren Gruppe in verschiedenen seiner Gemälde auffällt. Neben der Antike war es Michelangelos Sixtinische Decke, an der Rubens seine Freude finden konnte als

Digitized by Google

an einem umfassenden Kompendium der nackten bewegten Figur. Nicht daß er ihn nachgeahmt hätte. Er ist weder so tief noch so ernst wie Michelangelo, aber natürlicher, handgreiflicher und so frisch wie ein Wassersturz. Man muß den „Raub der Töchter des Leukippos" sehen, um zu wissen, was Rubens mit einer antiken mythologischen Szene anfängt (Abb. 3). Vier nach allen Richtungen auseinanderstrebende Menschen und zwei sich bäumende Rosse, — die kleinen Putten nicht einmal mitgerechnet — eng zusammengeschlossen zu einer dem Quadrat der Bildtafel einbeschriebenen Kreisform! Dabei sind die beiden hellen weiblichen Akte ohne einander zu überschneiden gegeben und trotz ihrer komplizierten und ungestümen Bewegung bleiben sie vollkommen deutlich. Wie die Schaumwellen in einem durchs Wasser sich wälzenden Schaufelrade, so saust das alles herum! Dies Ungestüm zeigt Rubens, wo er irgend kann, ob er die Geschichte der Maria Medici malt oder die Auferstehung Christi darstellt. Seine thronende Madonna, von Heiligen verehrt, verschwindet in einem Aufbau sturmgetriebener Leiber und Gewänder, und es erscheint nur natürlich, daß seine religiöse Malerei mit Vorliebe die aktionsreichen Szenen der Passion und Heiligengeschichte wählt. Mit prächtigen Worten hat Robert Vischer den Gleichklang dieser Kunst mit der malerischen Rhetorik Shakespeares bemerkt[1]). Er erinnert an die Sprache Othellos: „Fahr wohl, mein wiehernd Roß, du schmetternd Erz, mutschwellende Trommel, helle, schrille Pfeife, du königlich Panier, und aller Brauch, Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs! — Und o, du Mordgeschoß, des rauher Schlund des ew'gen Jovis Donnerstimme wachruft, fahr wohl! Othellos Tagwerk ist getan!" —

In Rubens' Kunst einer Steigerung aller Vitalität werden die Grenzen zwischen Göttern, Heiligen und Menschen verwischt. In der großen dekorativen Bilderfolge des Louvre thronen Maria Medici und Heinrich IV. als olympische Gottheiten in den Wolken, und die Zeremonie wird in einer Weise dargestellt, die an die traditionelle Komposition der Krönung Mariä, der Gottesmutter, anklingt. Dasselbe ist der Fall bei der Vermählung der Maria Medici, und die „Erziehung der Heiligen Jungfrau" wiederum könnte dem Leben einer reichen Patrizierfamilie entnommen sein. (Gemälde im Antwerpener Museum.)

1) **Robert Vischer, Peter Paul Rubens. Ein Büchlein für unzünftige Kunstfreunde. Berlin 1904.**

Digitized by Google

Die Holländer, das Volk, das sich unter Kämpfen ein freies Bürgertum errang, geben zum ersten Male alles, was sie an historischen und religiösen Stoffen zu verarbeiten haben, ganz im Sinne eines bürgerlichen Daseins und betonen dabei mit Vorliebe das kleinbürgerliche Leben. Doch zunächst galt es den heroischen Stil zu überwinden. Die Historienmalerei Hollands ging schon früh eigene Wege, die von der Tradition abwichen. Zu Beginn des Jahrhunderts malte Pieter Lastmann, der Lehrer Rembrandts, biblische und mythologische Szenen in kleinen Figuren, die jedem Anspruch auf ein erhöhtes Dasein entsagten. Menschen, die sich ungeniert zwischen ihresgleichen auf Erden bewegen. Eine lange Entwicklungsreihe, die halb verborgen in der nordischen Malerei einherlief, tritt hier durch den Anstoß und Einfluß Adam Elsheimers zutage und zeigt all das Material im Rohen und Groben vorbereitet, das Rembrandt aufnehmen und in den Veredelungsprozeß seiner Kunst hinüberführen konnte.

In einem Gemälde der Bremer Kunsthalle malt Lastmann die „Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius", ein Werk von 1613, das als künstlerische Abrechnung mit der Weise des Rubens wie mit der italienischen Historie großen Stils gelten kann (Abb. 4). Auf den ersten Blick bemerkt man die Verwandtschaft im Motiv mit der berühmten Amazonen-Schlacht des Rubens. Doch Lastmann geht so selbständig vor, daß es schwer zu sagen bleibt, welches Gemälde früher entstand. Bei Rubens eine Malerei als reine Körperdarstellung, eine Fülle nackter durcheinandergewirbelter Gestalten. Und die ganze Szene erhält ihre vorüberbrausende Rhythmik durch die Einzelmotive der über die flache Brücke hinstürmenden Rosse. Bei Lastmann dagegen völlige Abkehr von dieser Art. Wo er durch körperliche Bewegungsmotive auffällt, wie in dem zurückgewandten Krieger auf dem Schimmel, da wirkt seine Art trocken und verfehlt, und er tritt weit hinter Rubens zurück. Aber diese Reiterfigur will ganz anders gesehen sein als bei Rubens. Sie kontrastiert sowohl zu der Rückenfigur des vorn stehenden Kriegers wie zu dem aufgetürmten Brückenbogen der Mitte und schafft zunächst einmal Raum, treibt den Brückenkampf in die Tiefe. Und dort, in der Erscheinung dieser Brücke selbst, tritt der neue Stil mit unvergleichlicher Kraft auf. Die kühne Art, wie die dunkle Brückenwölbung sich mit gewaltigem Satze durch den Raum schwingt, und darüber die Kämpfenden als einzige von Luft und Raum umschlossene Masse mit den feinen Aus-

Digitized by Google

strahlungen von Lanzen und Speeren zwischen Himmel und Erde schweben, — das war etwas Unvergleichliches, Unerwartetes, etwas, das weder bei Raffael noch bei Rubens zu finden war. Neu und wirkungsvoll erschien auch die im feinen Ton gelagerte Landschaft, als Kontrast den Hohlraum der Wölbung erfüllend,



Abb. 4. Pieter Lastmann, Schlacht zwischen Konstantin und Maxentius.
Bremen, Kunsthalle. 158×165 cm.
(Nach Photographie von R. Stickelmann in Bremen.)

ein Stück Malerei, das sich Rembrandt genau ansah. Auch dort, wo Lastmann seiner Darstellung eine ruhigere Durchbildung geben kann, fordert der neue Stil sein Recht. In den Erzählungen von „Paulus und Barnabas in Lystra" oder an dem „Opferstreit zwischen Orest und Pylades" sehen wir in breitem Zuge gereihte Figuren, Menschenmassen, die sich in der Raumtiefe verlieren. Hier und in anderen Gemälden der biblischen Geschichte

Digitized by Google

erscheinen Figurengruppen, die schon ganz stillebenhaft gesehen sind, Gestalten, die nur noch als bunte Flecke gesehen werden wollen. Man darf diese Kunst des Pieter Lastmann nicht unterschätzen und braucht nicht zu erstaunen, daß Rembrandt bei ihm ein halbes Jahr in die Lehre ging. Lastmann war, entwicklungsgeschichtlich betrachtet, nicht der Romanist, als der er gewöhnlich gilt, — ohne Tiefe, wenn man ihn mit der Kunst Rembrandts vergleicht, — sondern er war der Verkünder eines neuen Stils, dem er bei Anbruch des Jahrhunderts in Holland die Wege bahnte.

Was Rembrandt diesem in kleinen Figuren erzählenden Stil zunächst hinzufügte, war eine neue Art von Ausdrucksfigur, die jetzt der biblischen Historie ganz eigenen Charakter verlieh. Das Publikum erkannte sofort das Neue. Konstantin Huygens in seiner zu jener Zeit geschriebenen lateinischen Selbstbiographie bemerkt zu einem Gemälde Rembrandts: „Das Bild des reuevollen Judas, der die Silberlinge, die Belohnung für den Verrat an seinem unschuldigen Herrn, dem Priester zurückbringt, führe ich als Beispiel aller seiner Werke an. Mag ganz Italien herkommen und alles, was vom höchsten Altertum an Schönes und Bewundernswertes übrig geblieben ist: die Gebärde des verzweifelten Judas allein, um von so vielen bewundernswerten Figuren dieser einen Leinwand zu schweigen, von Judas, der rast, jammert, Verzeihung erfleht und sie doch nicht erwartet oder diese Erwartung in seinem Angesicht ausdrückt, dieses abscheuliche Angesicht, diese ausgerauften Haare, das zerrissene Kleid, die gerungenen Arme, die bis zum Bluten zusammengepreßten Hände, die durch eine plötzliche Bewegung gebogenen Knie, der ganze Leib mit einer Wildheit, die Mitleid erweckt, zusammengerollt, diese Figur stelle ich jedem Kunstwerk aller Jahrhunderte gegenüber . . .“ Man kann nicht treffender als mit diesen Worten andeuten, worauf es der neuen holländischen Historienmalerei ankam.

Rembrandt wird dann im Verlaufe seiner Entwicklung immer ruhiger, einfacher, aber zugleich innerlicher und eindringlicher. Er füllt den Rahmen der biblischen Historie mit allgemein menschlich wertvollem Inhalt und bevorzugt Themen wie „Christus und die Samariterin“, die „Rückkehr des verlorenen Sohnes“, die Geschichte vom „Barmherzigen Samariter“ und ähnliche. In der Vertiefung seiner Kunst, in der Durchbildung seiner besonderen Ausdrucksmittel wächst er schließlich weit über die Grenzen niederländischer Malerei hinaus. Man ist versucht, Rembrandts

Digitized by Google

reifste Kunst nicht mehr holländisch oder niederländisch zu nennen, weil sie alle nationale Bedingtheit abzustreifen scheint. Kein anderer der großen holländischen Meister fordert eine solche Bewertung heraus. Wenn Jan Steen die „Hochzeit zu Kana" malt, oder „Christus bei Maria und Martha", so bleibt er stets in den Kreisen derben holländischen Bürgertums, und seine Kunst weist keinen Zug auf, der über den holländischen Alltag hinausginge.

Auch Rembrandt wählt den Alltag. Aber das Große ist, wie er den Alltag zum Erlebnis gestaltet. Man spürt es kaum, was sich da alles vorbereitet, was alles da ausgetragen wird an Stimmung, Leidenschaft, Haß, Liebe, Ehrfurcht. „Alles scheint seinen gewöhnlichen Gang zu gehen, wie man auch in ungeheuren Fällen, wo alles auf dem Spiele steht, noch immer so fort lebt, als wenn von nichts die Rede wäre." (Goethe.) Jupiter und Merkur kommen zu Philemon und Baucis in die Hütte. Auch bei Rubens findet sich einmal diese Darstellung, freilich ein Thema, bei dem Rubens alles zu verlieren hatte. Es geht in diesem Gemälde (Wien, Hofmuseum) notgedrungen ruhig zu. Vier symmetrisch verteilte Figuren, von denen der Göttervater einen herkulisch gebauten Nacken und einen muskulösen Arm zeigt. Merkur und Philemon unterhalten sich, und Baucis strengt sich an, die Gans zu packen, die der Göttervater beschwichtigend als unnötig ablehnt. Rembrandt hat dieselben Personen gegeben und genau denselben Moment gewählt. Doch läßt sich der Gegensatz nicht weitgehender denken. Erst bei Rembrandt sieht man die Armut, die geringe Hütte, das Greisentum, die innere Hoheit eines ehrwürdigen Gottes, und erst bei ihm treten die Personen untereinander in psychischen Konnex, während sie bei Rubens nur körperlich nebeneinander existieren. Rubens kommt nicht über das Mahlzeitliche hinaus. Die Gebärde seines Jupiter wird nicht einmal bemerkt, obwohl sie mit demonstrativer Deutlichkeit gegeben ist. Bei Rembrandt eine gelassene, kaum bemerkbare Handbewegung des Olympiers: diique sumus. Wir sind Götter. Und der greise Philemon sinkt in die zitternden Knie.

Es ist dieselbe Stimmung, die aus dem christlichen Emmausthema spricht. Rembrandt hat es besonders häufig behandelt. Auch hier trägt Christus Alltagsgewänder. Aber es geht dem Beschauer wie den Jüngern in Emmaus. An irgendeiner Unbegreiflichkeit spüren sie, daß dieser Mann, den sie vor sich sehen, in der Tat Christus ist.

Digitized by Google

II. Das Porträt.

Man hat gesagt, jeder tüchtige Niederländer sei selbstverständlich ein geborener Bildnismaler gewesen. Daran wird man stets erinnert, wenn man die unübersehbare Fülle von Porträts durchwandert, die damals im 17. Jahrhundert entstanden. Der Mensch wird ein Stück Wirklichkeit, das so oft und so gern gemalt wird wie jedes andere Stück Wirklichkeit. Nicht nur vornehme oder hervorragende oder sonst irgendwie anziehende Personen sehen wir da, sondern Leute aller Art, jeden Standes, jeden Alters, Leute von ganz gewöhnlichem Schlage, denen es natürlich schien, sich einmal malen zu lassen. Nie hat eine Kunst in dem Maße das Porträt gepflegt, wie die niederländische Malerei. In Holland vor allem hatte jeder Bürger, mochte er der oder jener sein, seine Freude, wenn er sein Porträt und das seiner Hausfrau in der Stube an der Wand hängen sah. Man kann sich eine Vorstellung von dem Umfang der Bildnismalerei jener Zeit nur machen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß alles, was heute der Photograph auf die Platte bringt, damals der Maler zu leisten hatte. Dieser Maler des 17. Jahrhunderts fand eine alte Tradition vor, die in der Porträtkunst seit langer Zeit, ja seit den Tagen der van Eyck köstliche Werke hinterlassen hatte, und die im Porträt gleichsam eine unveräußerliche Kunstprovinz bewahrte, auch dann, wenn andere Bildgattungen, wie vielfach im 16. Jahrhundert, einen durch italienischen Einfluß verzerrten Geschmack zeigten.

Jeder tüchtige Niederländer ein geborener Bildnismaler! Das ist so zu verstehen, daß jeder Niederländer den unbeugsamen Respekt vor der Wirklichkeit besaß und ein scharfes Auge, eine sichere Hand, um das auf die Bildfläche zu bringen, was er vor sich sah. Und doch — wie vielerlei Arten von künstlerischen Begabungen und Möglichkeiten und Auffassungen menschlicher Physiognomien und Charaktere! Vom eleganten Poseur bis zum Phlegmatiker und von einer alle Einzelzüge genau verzeichnenden Malweise bis zu den aus Flecken und Lichtern gearbeiteten Darstellungen, aus denen ein eigentümlich seelisches Leben zum Beschauer spricht. Ganz verschiedene Bildtypen lassen sich erkennen, die bald die eine oder die andere Seite dieser niederländischen Wirklichkeitsmalerei betonen.

Der Charakterkopf. Ein Mensch wird dann für den Porträtmaler am leichtesten zu fassen sein, wenn er durch bestimmte

äußerlich leicht erkennbare Züge gezeichnet ist. Eher als ein jugendlich glattes Gesicht gibt das Alter mit seinen Runzeln und Falten dem Maler — vor allem dem jungen Maler, der am Anfang seiner Kunst steht — Handhaben, ein wirkungsvolles lebendiges Bildnis zu schaffen. Und auch eine junge Kunst, die ihr Auge scharf auf die Wirklichkeit einstellt, richtet ihre Aufmerksamkeit gern auf das, was für einen Menschen im äußerlichen Sinne charakteristisch erscheint. Sie wählt Gesichter, deren Oberfläche viel hergibt, solche vom Leben oder von einer bestimmten Lebenstätigkeit durchgearbeiteten Köpfe, die den Beschauer das, was er wissen soll, leicht ablesen lassen. Cornelis de Vos in seinem Porträt des Abraham Grapheus hat für diese Art ein prächtiges Beispiel gegeben (Abb. 5). Dargestellt ist der Diener der Lukasgilde (Malerzunft) von Antwerpen, ein grimmig blickender Alter, mit scharfen Zügen und lockig gekräuseltem Haar, einer, der peinlich genau mit den ihm vertrauten kostbaren Pokalen umgeht. Trotz des reichen Beiwerks beherrscht der Kopf völlig die Bildfläche, vor allem durch die scharfe Kopfwendung und den angespannten Blick und die steife imposant gerollte Halskrause. Diese Mittel, die der künstlerischen Komposition gehören, sollen in erster Linie doch den Alten interessant machen. Gerade hier wird verständlich, wie ein an sich völlig geistloser Kopf von außen her durch den Künstler so zurechtgemacht werden kann, daß er höchst lebendig und bestimmt wirkt. Das Schauspielerhafte, das



Abb. 5. Cornelis de Vos, Bildnis des Abraham Grapheus. Antwerpen, Museum. 120×102 cm. (Nach F. Bruckmann, A.-G. München, Phot.)

Digitized by Google

dieser Lebendigkeit anhaftet — da wir es gleichsam mit einer Charaktermaske zu tun haben — verliert sich, wenn ein wertvoller Inhalt hinzutritt. Die alte Frau, die in Mühe und Sorgen ein Menschenleben hingebracht, spricht aus dem Porträt der Mutter Rembrandts (Wien, K. Gemälde-Gal.), das der Künstler in jener Zeit seiner Entwicklung malte, als er noch den Runzeln, den tausend Falten und Fältchen solcher sympathischen Gesichter seine volle Aufmerksamkeit schenkte. Aber auch hier sehen wir nicht in erster Linie die bestimmte Persönlichkeit, die Mütter des größten holländischen Künstlers, sondern die „Alte Frau", die mit zusammengelegten Händen sich auf den Stock stützt, deren welke Züge von einem vollen Lichtstrahl getroffen werden und alle die Einzelheiten erkennen lassen, die für einen solchen Kopf charakteristisch sind.



Abb. 6. Anton van Dyck, Sir Thomas Warton. Petersburg, Eremitage. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

Das höfisch-elegante Porträt legt den Nachdruck ebenfalls auf Äußerlichkeiten. Aber waren es beim Charakterbildnis die Äußerlichkeiten des Kopfes, die das erste Wort hatten, so kommt jetzt das Auftreten und die Haltung der ganzen Figur zur Geltung samt allem, was aus der Umgebung die Bedeutung der Figur stärken kann. Anton van Dyck hat in oft glänzenden Ge-

Digitized by Google

mälden diesem Porträttypus alle seine künstlerischen Fähigkeiten gewidmet (Abb. 6). Seine Personen stehen gern in ganzer Größe, in gewählter eleganter Kleidung von kostbaren Stoffen, mit schmalen vornehmen Gesichtern und Händen, sicher, aber doch lässig in der Bewegung. Der Nachdruck liegt auf der gesellschaftlichen Repräsentation und der Hervorkehrung einer besonderen sozialen Stellung. Daher wird nicht nur die Kleidung wichtig, sondern auch der Hintergrund. Reiche, in großartigen Falten herabwallende Vorhänge von schweren Stoffen begleiten die Figur. Pompöse Dekorationen werden mit Marmorsäulen und Postamenten geschaffen und kontrastieren zu den feinen Farben glänzender Seidengewänder. Und aus diesem knisternden Reichtum taucht ein feines blasses Gesicht von sehr schönen Linien und unbewegtem Ausdruck hervor, große oft fieberhaft glänzende Augen, die unseren Blicken ein klein wenig von oben herab begegnen. Van Dycks Personen gehören denn auch einer höchst vornehmen Gesellschaft an. Zunächst ist es der Adel Italiens, später der Adel am englischen Königshofe, der sich von dem berühmten vlämischen Maler, dem einstigen Mitarbeiter des Rubens, porträtieren ließ. Van Dyck selbst ist der Typus des vornehmen Bildnismalers, wie ihn Fromentin beurteilt hat: „Vielleicht überträgt er auf all die Menschen, die ihm gesessen haben, etwas von der Anmut seiner eigenen Person, einen Ausdruck selbstverständlicher Vornehmheit, eine elegante Nachlässigkeit der Haltung und des Anzugs, vielleicht auch die Schönheit seiner eigenen gleichmäßig schönen, reinen, weißen Hände. Jedenfalls hat er mehr, als sein Meister Rubens, den Sinn für guten Anzug, für die Mode, für den Geschmack an seidenen Stoffen, an Atlas, an Bändchen und Bändern, Federn und Phantasiedegen. Es sind keine Ritter mehr, es sind Kavaliere. Die Männer des Waffenhandwerks haben ihre Rüstungen, ihre Helme abgelegt. Es sind Hof- und Salonmänner im offenen Wams, im gefalteten Hemde, in Seidenstrümpfen, in Kniehosen, in Seidenschuhen mit Hacken, alles Moden und Gewohnheiten, die die feinen waren, und die er, besser als irgendeiner, in ihrem vollendeten weltlichen Ideal wiederzugeben berufen war."

Es gibt indessen auch eine Eleganz der Einfachheit, die dem 17. Jahrhundert nicht unbekannt ist. Vor allen nicht den Holländern. Gerard Ter Borch malt Bildnisse in kleinem Format, die zunächst ganz unscheinbar aussehen. Personen in ganzer Figur,

Digitized by Google

ohne Bewegung und von kerzengrader Haltung in farbloser Tracht. Eine Malerei von der eigentümlichsten Zurückhaltung. Aber tritt man dann näher hinzu, so wird man überrascht von der Überlegtheit und Vornehmheit, mit der diese Porträts geschaffen sind. Die vornehme Art dieser Menschen Ter Borchs ist völlig negativ. Sie vermeiden alles, was irgendwie auffallen könnte in Ausdruck, Tracht, Beiwerk. Da sie fast stets schwarze Kleider tragen, bekommen sie auch im Alltagsgewand etwas Feierliches, und zuweilen begegnet man der eisigen Miene, die nur eine Bourgeoise aufsetzen kann. Keinen Augenblick verlieren sie das Bewußtsein, daß sie repräsentieren. Mit zierlich voreinander gestellten Füßen halten sie sich im kahlen Zimmer auf. Ein Tisch, ein Stuhl genügt. Und hier sind die Flächen, wo der Kolorist Ter Borch mit größter Vorsicht und Überlegung einsetzt. Eine weiche Samtdecke von zartestem Rot mit darüber hinspielenden silbernen Lichtreflexen genügt ihm, dem Bilde Farbe zu geben und doch auch hierin sich reserviert und kühl zu halten. Wir sehen in dieser Bilderscheinung das bürgerliche Gegenstück zu van Dycks höfischem Bildnis. Ter Borch ist in der Blütezeit holländischer Kunst der Maler der vornehmen holländischen Patrizier. In späterer Zeit greift die Porträtkunst noch einmal wieder zu den in die Augen fallenden Mitteln äußerlicher übertriebener Eleganz. Es ist die Zeit des ausgehenden Jahrhunderts, als die Holländer die Pose der eindringenden französischen Kultur nachahmenswert fanden und Maler wie Kaspar Netscher, Mieris, Schalcken, Nik. Maes, Verkolje sich nicht genug tun konnten in der Darstellung eleganter, reich gekleideter Frauengestalten. Jetzt knistert es wieder von Seide und Atlas und blitzenden Lichtern und schwer gefärbte Draperien begrenzen den Ausblick in eine rot und violett überstrahlte Abendlandschaft. Eigenwillige Farbenzusammenstellungen werden aufgesucht. Die verschiedensten Arten von Braunmischungen treten auf in Farbflecken von reinem Kaffeebraun bis zu Rostbraun und einem rostigen Orange, das gern zu sattem Blau gestellt wird, ferner Braunviolett und Orange oder Dreifarbenklänge wie Dunkelgrün mit Hellblau und Türkischrot. Gleichwohl hat keiner von diesen Spätholländern die künstlerischen Wirkungen des van Dyck wieder erreicht.

Das impressionistische Porträt erzielt seine Wirkung durch das frische Anpacken eines für den Augenblick sich ergebenden Ausdrucks. Hand in Hand mit einer jede feste Form und

Digitized by Google



Abb. 7. Franz Hals, Bildnis des Herrn van Heythuysen.
Brüssel, Kgl. Museum. 47×37 cm.
(Nach Weisbach, Impressionismus, Bd. I.)

Linie auflösenden Darstellung geht in der Auffassung eine Auflösung jeder formellen Haltung der dargestellten Person. Darin besteht ein ausgesprochener Gegensatz zu der Art des höfisch-eleganten Porträts. Der Gegensatz zu einem Bildnis des van Dyck oder Ter Borch kann nicht lebhafter gedacht werden als in einem Porträt von der Art des Willem Heythuysen (Abb. 7)). Zurückgelehnt, die Beine übereinandergeschlagen, die Reitgerte zwischen

Digitized by Google

den Händen, keipelt Willem van Heythuysen auf dem Stuhle. Und eben durch dies Motiv des Sich-Gehen-Lassens erreicht das Bild eine wirkungsvolle Lebendigkeit, die ihres Eindrucks sicher ist. Dieser Kunst ist es am allerwenigsten um Darstellung eines Seelischen, eines Charakters zu tun, sondern sie will durch einen momentanen Reiz den Beschauer fesseln. Dementsprechend sind die Porträtmotive gewählt. Beim Heythuysen ist es das Hin- und Her-Wippen auf einem Stuhle, in andern Gemälden ein herausfordernder lustiger Blick, ein breites Lächeln, ein Prosit!, ein Witz, ein Gelächter, eine Grimasse — alles im Vorübergehen aufgefangen und für den Augenblick erfrischend, anreizend, verblüffend. Zugleich läßt diese Malerei erkennen, daß sie mit schneller Hand erledigt ist, da gibt es kein Verweilen mehr bei Einzelheiten, sondern rasch fährt der Pinsel über die Bildfläche, in großen Zügen, gleichsam mit einem Blick erhaschend und zusammenraffend, was als das Wichtigste mitzunehmen ist. Frans Hals ist der Meister dieser impressionistischen Porträtkunst, unübertroffen in der Treffsicherheit seiner Pinselführung. Einen drastischen Ausdruck mit einem Schlage, mit denkbar wenig Strichen, Tönen und Flecken herauszuholen — das kann er wie kein anderer. Seine impressionistische Darstellungsweise versteht nicht zum wenigsten, mit den Reizen einer offenen, durchsichtigen Technik zu wirken, zu faszinieren, indem es zugleich unerklärlich scheint, daß mit scheinbar willkürlich hingesetzten wenigen Reflexen eine so intensive Wirkung erreicht wird. Franz Hals wirkt auch darin durchaus modern. Ein langes Leben bot ihm die Möglichkeit, seine künstlerische Eigenart bis zur äußersten Stufe zu entwickeln. Seine Hauptwirksamkeit fällt in das zweite Viertel des 17. Jahrhunderts, als die holländische Malerei im weiteren Umkreis ihrer Probleme von impressionistischen Tendenzen erfüllt war. Später, nach der Jahrhundertmitte, tritt er mehr und mehr in den Hintergrund. Aber nichts verliert er von der verwegenen Sicherheit seines Stils. Er vereinfacht, wird einfacher, ruhiger, farbloser, schwärzer im Ton, aber stets, auch in den stillsten seiner Bildnisse, ist es, als pulsiere in ihnen das Blut eines Bohemiens, dem auch das Alter und das Armenhaus von Haarlem keine Ruhe gab, ehe er 1666, ein hoher Achtziger, starb.

Das bürgerlich-schlichte Porträt verzichtet auf jeden Effekt künstlerischer Darstellungsmittel und bringt nichts weiter als den ungeschminkten Sachverhalt zur Sprache. Jetzt begegnen

Digitized by Google

wir dem holländischen Durchschnittsbürger und seiner Hausfrau, und sehen eine Kunst, die als das allgemeine Niveau der holländischen Porträtmalerei bezeichnet werden kann. Es sind Menschen, die selbstzufrieden und ohne Emotion unbefangen in die Außenwelt schauen. Mit dem geringsten Maß an Bewegung. Meist finden wir sie ruhig dasitzen, die Hände zusammengelegt, den Kopf ein wenig herumgedreht, gutmütig, freundlich, behäbig. Nichts ist da, was den Beschauer beunruhigen könnte. Die Tracht ist denkbar einfach, schwarz, mit großen weißen, glatten Schulterkragen und weißen Ärmelaufschlägen, zuweilen mit Spitzen. Das Haar der Frauen, schlicht anliegend, wird zurückgestrichen und mit einem einfachen Häubchen bedeckt. Alles Beiwerk schaltet der Künstler aus. Der Hintergrund bleibt eine neutralfarbige glatte Fläche. Fast alle niederländischen Bildnismaler haben an diesem Typus mitgeschaffen, wenn schlichte und einfache Menschen den Auftrag gaben. Denn das Porträtieren galt den niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts als die gewinnbringendste Beschäftigung. Kein Wunder, da das Porträt dem Bürger seine eigene Sicherheit und Zufriedenheit widerspiegelte und er an nichts lieber sich erinnern ließ als an diese bürgerlichen Ideale. Ein Frauenbildnis des Jan Verspronck in der Stuttgarter Gemälde-Galerie mag als ein Beispiel für viele andere genannt werden (Abb. 8).



Abb. 8. Jan Verspronck, Bildnis einer Frau. Stuttgart, Museum.
(Nach Phot. von Hofphot. Hoefle, Stuttgart.)

Digitized by Google

Das beseelte Bildnis. Ihre höchste Eindruckskraft erreicht die Porträtkunst der niederländischen Malerei dort, wo es ganz und gar auf Beseelung und Ausdruck abgesehen ist. Rembrandt ist der eigentliche Künstler dieses beseelten Bildnisses, und weder vor ihm noch nach ihm hat die Malerei etwas aufzuweisen, das seiner Menschendarstellung gleichkäme. Wie weit treten hierin Rembrandt und Rubens auseinander! Rubens hat viele Bildnisse gemalt. Doch wäre es verkehrt, wollte man in diesen Menschen einem tieferen seelischen Leben begegnen. Im Gegenteil. Sie zeigen sich im eigensten Sinne des Wortes verkörpert und kehren das Animalische prachtvoll geröteter Wangen und runder Augen hervor. Die Haltung ist vielfach konventionell und repräsentativ, und in einigen Darstellungen wie dem Bildnis seiner Gattin Helene Fourment, in der Münchener Pinakothek, tritt die pompöse glanzvolle Malerei kostbarer seidener Stoffe und Gewänder hinzu.



Abb. 9. Rembrandt, Bildnis.
Petersburg, Eremitage. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

In Rembrandts künstlerischer Entwicklung, soweit sie das Bildnis betrifft, geht dagegen eine förmliche Entkörperung der Menschen vor sich. Alles Äußerliche wird abgestreift. Die Darstellung konzentriert sich immer mehr auf den Kopf als Ausdruck seelischen Geschehens, und auch hier erinnert nichts mehr an die gerundete tastbare Form, sondern der Kopf scheint sich aus unbekannter Materie nach unbegreiflichen Gesetzen in Flecken und Far-

Digitized by Google

ben zu verdichten. Alle diese Menschen Rembrandts sind bewegungslos, nichts von außen erwartend oder verlangend (Abb. 9). Aber nicht aus Mangel an Aufnahmefähigkeit, sondern aus einer Überfülle inneren Erschauens verweilen sie in sich, versunken in eine Welt von Erinnerungen, die sich ihnen zu einem bunten „Teppich des Lebens“ knüpfen mögen. Meist sind es gealterte Menschen, die Rembrandt darstellt, oder, wenn sie jung sind, scheinen sie wissend und alt wie das Leben selbst. Schon in seiner Jugend sucht Rembrandt seelischen Ausdruck zu geben, und er greift dabei nach dem nächsten Menschen, der sich ihm bietet. Er malt sich selbst, sein eigenes Gesicht — und hat seitdem nie aufgehört, sich selbst zu malen. Kein zweiter Maler hat eine ähnliche Reihe von Selbstporträts überliefert. In ihnen zeigen die Jugendwerke noch das Gewollte und Absichtliche. Rembrandt verzieht das Gesicht zur Grimasse, sucht dem Ausdruck mit Hebeln und mit Schrauben beizukommen, oder er steckt sich in Verkleidungen und Drapierungen. Später fällt aller Zwang fort. Im Alter malt Rembrandt sich gern im schmierigen Arbeitskittel, und bei völlig unbewegtem Gesicht gelingt es ihm, die leiseste seelische Bewegung anschaubar zu machen. Wie das Interesse an der Deutlichkeit einzelner Formen oder an der Umgebung und Gewandung des Körpers erlischt, so wächst die Bedeutung der Farbe. Die Farbe ist da, man spürt ihre Wirkung. Aber zugleich erhält sie etwas Unbegreifliches, Unwirkliches. Sie ist losgelöst vom Materiellen, vom Stoff, sie zerlegt sich, zersetzt sich, zersprüht über die Bildfläche und ist auf geheimnisvolle Weise in die künstlerischen Bedingungen eingewirkt, die an dem seelischen Ausdruck des dargestellten Menschen arbeiten. Das ist der alte Rembrandt! Ein kaum bemerkter Glanz des Auges zeigt seine Überlegenheit über alles von außen Andringende, sein Unerschüttertsein; und das höchste Licht auf der quergefurchten Stirn läßt die Augen in den Schatten zurücktreten, als habe sich jemand ins Dunkle gesetzt, um besser zu beobachten. Was schaut der alte Rembrandt? Seine Augen sind nicht auf einen festen Punkt gerichtet. Sie gehen weit über den Augenblick hinaus.

Tag meines Lebens!
Die Sonne sinkt.
Schon steht die glatte
Flut vergüldet.
Warm atmet der Fels:
schlief wohl zu Mittag
das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
In grünen Lichtern
spielt Glück noch der braune Abgrund
herauf. —

Etwas von der Art rührt an Rembrandts Seele und macht, daß wir sein Bild nicht vergessen.

Digitized by Google

III. Das Gruppenbild.

Das Gruppenporträt zeigt sich als im strengsten Sinne national holländische Bildgattung, und nicht mit Unrecht hat man bemerkt, daß hier die eigentliche Historienmalerei Hollands gesucht werden müsse. Umfangreiche Darstellungen sind es, die ausschließlich an die Vereinigungen freier holländischer Bürger erinnerten, soweit sie sich im öffentlichen Leben zusammenschlossen. Das Gruppenbild tritt je nach Art der Auftrag gebenden bürgerlich-korporativen Verbände als „Schützenstück", „Anatomie" oder „Regentenstück" auf. In den Schützenstücken ließen sich die Führer der Schützengilden gemeinsam porträtieren, eine Sitte, die weit in das 16. Jahrhundert zurückreichte. Unter Anatomiebild versteht man die Darstellung einer anatomischen Vorlesung, an der die Mitglieder der verschiedenen Chirurgengilden teilnahmen. Das sogenannte Regentenstück zeigt zumeist eine geringere Anzahl von Personen: die Vorsteher von Zünften, Waisenhäusern, Stiften, Krankenhäusern. In Rembrandts Werk finden sich alle drei Arten des Gruppenbildes: die Anatomie von 1632, die Nachtwache aus dem Jahre 1642 und die Staalmeesters von 1661.[1])

Die künstlerischen Probleme des Gruppenbildes liegen in der Notwendigkeit, eine Mehrzahl bestimmter Individuen zu bildmäßiger Einheit zusammenzufügen, jedem einzelnen sein Recht zu geben, ohne den korporativen Charakter des Zusammenseins zu verletzen. Das konnte so geschehen, daß der Maler entweder den Nachdruck auf die einzelne Persönlichkeit legte und den Gruppencharakter durch Äußerlichkeiten wie eine gemeinsame den bestimmten Zweck der Vereinigung kennzeichnende Tracht betonte. Oder der Künstler legte allen Nachdruck auf die Gruppeneinheit, — dann mußte das Einzelporträt notwendig zurücktreten. Die glücklichste und vollkommenste Lösung war schließlich die schwierigste: die dargestellten Personen untereinander in engsten psychischen Zusammenhang zu bringen und trotzdem die Bedeutung des Individuums als Einzelporträt zu wahren.

---

1) Abbildungen dieser drei Gemälde bei Schubring, Rembrandt. Bd. 158 dieser Sammlung. Für das ganze Kapitel vgl. besonders: A. Riegl, Das holländische Gruppenporträt (Jahrb. d. allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1902).

Digitized by Google

Gegenüber diesen künstlerischen Auffassungsmöglichkeiten verhalten sich Schützenstück, Anatomie und Regentenstück nicht gleichmäßig. Sie kommen dieser oder jener Möglichkeit in verschiedener Weise entgegen. Eine vielköpfige Schützengesellschaft kann man aufmarschieren lassen oder im geselligen Beisammensein geben. Aber schwer kann man die Leute in besonderen psychischen Konnex untereinander bringen. Bei der anatomischen Vorlesung sieht die Situation gleich anders aus: Einer demonstriert, und die andern hören zu. Sie haben einen gemeinsamen Richtungspunkt ihrer Aufmerksamkeit, und die Möglichkeit liegt näher, die Personen als geschlossene Gruppe zu geben. Während aber hier die Personen leicht die porträtmäßige Beziehung zum Beschauer verlieren können, da sie sich naturgemäß der vorgeführten Demonstration zuwenden müssen, gibt das Regentenstück am ehesten die Möglichkeit, wenige unter sich gleichgestellte und im gleichen Sinn handelnde Menschen gleichzeitig sich nach außen wenden zu lassen. Es ist daher kein Zufall, daß das schlechthin klassische Gruppenbild der holländischen Malerei, die Staalmeesters, nicht Schützenstück oder Anatomie, sondern ein Regentenstück geworden ist.

Zu Beginn des Jahrhunderts herrscht im Gruppenbild die einfache Reihung des Einzelporträts, so in der Anatomie des Aert Pietersz von 1603 und in dem Schützenstück des Frans Pietersz Grebber von 1610. Dort entsteht durch die Art, wie trotz der durch das Thema geforderten Aufmerksamkeit auf die Demonstration alle Beteiligten sich gleichmäßig nach außen zum Beschauer wenden, der Eindruck, als sei eine Störung der Vorlesung eingetreten. Der Beschauer erhält den unangenehmen Eindruck, als habe er selbst die Störung verursacht. Bei dem Schützenstück dagegen finden wir den Versuch, die Porträtierten dem Beschauer gegenüber enger zusammenzuschließen. Freilich herrscht auch hier ausgesprochene Reihung der Personen, aber die früher gleichmäßig durchlaufende Scheitellinie ist gebrochen und das Motiv einer gemeinsamen Mahlzeit eingeführt. Dies Motiv wählt auch Frans Hals in seinem ersten Schützenstück von 1616 (Haarlem, Museum). Er gibt die förmliche Tischreihe. Aber wenn auch hier noch die Personen wie auf die Schnur gezogen scheinen und die gegenseitige Haltung steif und gemacht aussieht, so machen sich doch Ansätze zu stärkerer Gliederung bemerkbar. Frans Hals ist freilich seinem ganzen künstlerischen Naturell nach nicht der Mann, eine innere Verbindung zwischen den von ihm dargestell-

Digitized by Google



Abb. 10. Frans Hals, Schützenstück von 1633.
Haarlem. 2×3,30 m. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

ten Personen zu bewerkstelligen. Das zeigen gleich seine folgenden beiden Schützenstücke aus dem Jahre 1627. Sie wirken lebendiger, frischer. Alles ist aufgelockert, die Bildfläche mehr nach oben hin gefüllt, und es gibt viel Abwechselung mit Sitzenden und Stehenden. Aber es wird auch alles unruhiger, unklarer, verworrener, und der einzelne Kopf verschwindet mehr in der farbigen Welt der Bildfläche. Denn die Farbe zeigt die entsprechende Wandlung. 1616 sehen wir festes Rot und Schwarz im warmen Helldunkel. 1627 ist alle Farbe aufgelichtet, der Hintergrund mit graugelben Flächen, die Lokalfarbe der Schärpen und Wämser mit Orange, Ledergelb und Hellblau. Bewundernswert aber vor allem die impressionistische Oberflächenmalerei des Haarlemer Meisters. Wie das Schwarz gemalt ist! Wo der seidene Stoff das Licht reflektiert, ist es Weiß auf Schwarz hingesetzt. Die verblüffende Sicherheit, wie dies stechende Licht blitzartig in das Schwarz hineinsaust! Kein anderer hat diese Reflexmalerei so gemeistert wie Frans Hals.

Von der Unruhe dieser Bilder wendet sich dann Frans Hals zu dem Gedanken, die Gruppeneinheit der Korporation durch eine strengere kompositionelle Gliederung der Bildfläche zu erringen. Von all seinen Schützenstücken ist das aus dem Jahre 1633 das übersichtlichste und zugleich dasjenige, das am besten den Eindruck einer bestimmten Zusammengehörigkeit der dargestellten Personen festhält. (Abb. 10.) Die formale Komposition ist sehr

ruhig und überlegt durchgeführt. Zwei Gruppen, die je eine Bildhälfte besetzt halten, durch ihre Anordnung — zwei Halbkreise um eine zentrale Sitzfigur — miteinander korrespondieren und koloristisch einander ergänzen, wobei doch wiederum die dominierenden Werte der Gruppe links vorbehalten sind. Die rechte kühle Seite des Gemäldes — lauter blaue gleichgerichtete Schärpen und fahlgelbe Gesichter um ein feuriges Orange der Mitte herumgestellt — kontrastiert zu der linken warmen Seite, die die Grundfarben Rot, Gelb, Blau in verschiedenen Brennpunkten gesammelt führt, und die schönfarbige Wirkung des Ganzen wird noch gesteigert dadurch, daß das Kolorit sich vor dunkelbraunem Grunde entfaltet.

Das Bestreben, der Gruppe die innere Geschlossenheit zu geben, ist in diesem Schützenstück des Frans Hals vor allem mit den künstlerischen Mitteln der Anschaubarkeit erreicht. Grob gesagt: Man kann die Personen zusammen sehen, folglich gehören sie zusammen. In der älteren Aneinanderreihung konnte man sie nicht zusammensehen. Die Gruppeneinheit auf kompositioneller Grundlage zu gewinnen, mußte nun, wie schon bemerkt wurde, dem Regentenstück und Anatomiebild viel leichter fallen. In der Tat sehen wir schon 1618 in einem Regentenstück des C. van der Voort einen einheitlichen Vorgang und ausgesprochen kompositionelle Einheit. Sechs Figuren sind in Richtung der beiden Diagonalen geordnet und füllen die ganze Bildfläche. Nur in dieser primitiven räumlichen Anordnung isolieren sie sich gegeneinander und weisen damit auf die frühe Entstehungszeit des Gemäldes. Die Anatomie ging in ähnlicher Weise vor. Thomas de Keyzer malt 1619 eine Vorlesung des Dr. Sebast. Egbertsz (Abb. 11), mit der wir uns schon weit von der Reihenordnung jener obenerwähnten Anatomie des Aert Pietersz entfernt haben. De Keyzer gruppiert seine sechs Personen symmetrisch um das Knochenskelett der Bildmitte, an dem der Professor demonstriert. Aber er will zugleich eine geschlossene Zuhörerschaft geben und doch mit dem Beschauer in Verbindung bleiben. Dadurch entsteht ein innerer Zwiespalt. Zwei der Hörer, die vorne sitzen, wenden sich aus dem Bilde heraus, und der eine von ihnen macht mit Handbewegung besonders auf die Demonstration aufmerksam. Dieser Zwiespalt bleibt auch noch in Rembrandts berühmter Anatomie des Dr. Tulp spürbar. Denn auch hier gibt es noch eine Person, die den Beschauer auf den Bildvorgang aufmerksam

Digitized by Google

macht, und ein anderer Beteiligter ist vorhanden, der die Namenliste der Porträtierten hält. Immerhin halten sich diese beiden im Hintergrund und werden um so weniger bemerkt, als die übrigen Hörer mit angespanntester Aufmerksamkeit den Erklärungen des Vortragenden folgen. Die Darstellung dieser besonderen psychischen Haltung der Porträtierten war das Neue, das vor allem auffiel, ganz abgesehen davon, daß auch die räumliche Komposition der Figuren über die Art der älteren Maler weit hinausging. Die



Abb. 11. Thomas de Keyzer, Anatomie des Dr. Sebast. Egbertsz, 1619. Amsterdam, Reichsmuseum. 1,35×1,86 m. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

neue Betonung einer inneren Geschlossenheit der Personengruppe mußte in Amsterdam um so mehr auffallen, wenn man die Schützenstücke aus der gleichen Zeit betrachtete. Noch 1630 hatte Nic. Elias eine Schützenkompagnie von 25 Personen dargestellt, in zwei Reihen übereinander, Kopf bei Kopf; und im selben Jahre, in dem Rembrandts Anatomie entstand, gab auch Thomas de Keyzer eine Reihendarstellung von Schützen, mit dem Unterschiede, daß er die Leute ihrem Range nach über Vordergrund und Mittelgrund verteilte. Der Grund, weshalb das Schützenstück im wesentlichen bei der Reihenanordnung blieb, wird leicht verständlich, wenn man die Folgerungen überdenkt, die aus Rembrandts Auf-

Digitized by Google

fassung der Anatomie als Gruppenbild hervorgehen. Je bestimmter das gemeinsame Verhalten der Porträtierten betont wird, um so mehr wird das Interesse des Beschauers auf den dargestellten Vorgang hingelenkt und von dem Einzelporträt abgezogen. Bei der geringen Personenzahl der Anatomie war es noch möglich, die Forderungen auszugleichen. Bei einem vielfigurigen Schützenstück mußte diese Auffassung — immer mit dem Ziel, die innere Gruppeneinheit zu fördern — auf ein Entweder-Oder stoßen. Naturgemäß bestand bei den Auftraggebern eines Gruppenbildes die erste Forderung, daß jeder als Einzelporträt zu seinem Rechte kam. Dafür hatte er wie seine Kameraden einen bestimmten Beitrag bezahlt. Und diesen sozialen Voraussetzungen entsprach in der Darstellung am besten eine Reihenanordnung der Personen. Frans Hals hatte mit seinem Schützenstück von 1633 unter den schwierigen Bedingungen die glücklichste Lösung gegeben. Weitere Durchbildung der inneren Gruppeneinheit verfolgte er nicht. Vielmehr sehen wir Hals in seinem Schützenstück von 1639 die einfache Reihung der Figuren wieder aufnehmen, und nur die einheitlich durchgeführte koloristische Komposition zieht um die Einzelgestalten ein festeres Band.

Jetzt kam die Zeit, in der an Rembrandt das Problem des Gruppenbildes als Schützenstück herantrat. Er war nicht gewillt, die Aufgabe auf Kosten einer inneren Geschlossenheit der Handlung zu lösen, sondern ging mit größter Rücksichtslosigkeit den Weg, den er mit der Anatomie von 1632 betreten hatte. So wählte er für das Schützenstück von 1642 (die sogenannte „Nachtwache") ein Motiv, das jedes Mitglied der Korporation zu einem gemeinsamen Zweck in Bewegung setzte. Der Kapitän hat den Befehl zum „Sammeln" gegeben, und alles rennt durcheinander, um sich an seinen Platz zu begeben. Als Porträtgestalten deutlich erkennbar bleiben im Grunde nur der Kapitän und sein Leutnant. Alle übrigen sind ausschließlich Akteure der dargestellten Szene geworden, lebensgroße Genrefiguren, die den Auszug einer Schützengilde zu spielen haben und ihr Eigendasein zugunsten der einheitlichen Handlung verlieren. Und nicht das allein: sie müssen sich auch gefallen lassen, daß fremde Figuren in das Bild eingeführt und hinzugefügt werden, um die dramatische Kraft der Szene zu stärken. Damit hatte Rembrandt äußerste Möglichkeiten erschöpft, den Gegenpol zu jenen Reihenbildnissen erreicht, die in der Entwicklung des Schützenstücks am Anfang stehen. Und es

Digitized by Google

braucht kaum die faszinierende Darstellung von Raum und Licht erwähnt zu werden, um die extreme Stellung zu begreifen, die dies Gemälde in der holländischen Malerei einnimmt.

Die Reaktion konnte nicht ausbleiben, denn Rembrandts Auffassung in diesem Schützenstück verstieß gegen die lebendigsten Interessen der Auftraggeber, und nur ein Künstler wie Rembrandt konnte es wagen, ihnen zu trotzen. Schon im folgenden Jahre malte Bartholomeus van der Helst ein Schützenstück, das in breiter Reihung eine geschickte Gruppierung der Einzelporträts gab. Und in dem Riesengemälde mit dem Schützenmahl zur Feier des Westfälischen Friedens 1648 konnte er in derselben Art eine glänzende Malerei entfalten. Die Bürgerschützen in prächtiger, zum Teil eleganter Kleidung haben in „zwangloser Gruppierung" an einer Tafel Platz genommen. In der Mitte, zum Beschauer sich hinauswendend, sitzt behäbig, mit übereinandergeschlagenen Beinen der Fahnenträger mit der wirkungsvoll entfalteten blauen Fahne. Links und rechts greifen die Kameraden mit Messer und Gabel zum Essen, schenken sich eine Stange Bier ein, wenden sich herum, stehen auf, schauen hierhin und dorthin, kaum daß man den Platz bemerkt, wo die Führer sich ihrer Ergebenheit versichern. Alles in allem: eine Malerei, an der jeder zufriedene Bürger seine volle Freude haben konnte.

Nach der Jahrhundertmitte werden die Schützenstücke seltener. Äußere Gründe sprachen mit. Die Gilden verloren ihre Bedeutung. Denn die bürgerliche Kultur Hollands ging gegen Ausgang des Jahrhunderts einer verfeinerten und gespreizten Art entgegen, die neue elegante Lebensformen bevorzugte. Nur das Regentenstück bewahrte seine Bedeutung und erhielt noch in späterer Zeit eine abschließende Lösung seiner künstlerischen Probleme.

In dem schon erwähnten Regentenstück des C. van der Voort 1618 sind die Vorsteher des Greisenspitals bei der Rechnungsablage dargestellt. Es war dies ein Moment in ihrer Amtstätigkeit, in dem sie gemeinsam vor der Versammlung aufzutreten hatten. Schon dies Motiv enthielt in sich die Bedingungen, die beim Schützenstück und der Anatomie so schwer vereint werden konnten: Die gemeinsame Handlung, die die Dargestellten notwendig und innerlich miteinander verband, und die gleichzeitige Beziehung zum Beschauer. Denn die Versammlung wird naturgemäß auf seiten des Beschauers gedacht, und der Beschauer da-

Digitized by Google



Abb. 12. Frans Hals, Die Vorsteher des Elisabeth-Spitals, 1641.
Haarlem. 1,50×2,50 m. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

mit von vornherein in ein engeres Verhältnis zu den Porträtierten gebracht. Der größte Teil der Regentenstücke des 17. Jahrhunderts hat denn auch dies Motiv der Rechnungsablage beibehalten. Nun zeigte sich aber, daß auch bei Wahl dieses Motivs nicht gleich ein einziger gemeinsamer Wille zum Ausdruck gebracht wurde. Auch van der Voort geht trotz seiner strengen formalen Komposition an diesem Moment vorüber. Sondern jeder der Vorsteher setzt sich zunächst noch in ein besonderes Verhältnis zum Beschauer. In den beiden Regentenstücken, die W. van Valckert 1624 malte: den Vorstehern und Vorsteherinnen des Aussätzigenspitals, bleibt über dies Verhältnis kein Zweifel. Jeder von diesen Leuten macht, den Blick auf den Beschauer gerichtet, durch eine besondere Handbewegung auf die Stellung aufmerksam, die er innerhalb des Vorstandes einnimmt. Sie sitzen an einem Tisch, und der eine weist auf das vor ihm liegende Buch, ein anderer auf Tinte und Feder, ein dritter tippt mit dem Zeigefinger auf die Geldrollen, zum Zeichen daß er der Kassierer ist, und ähnlich sitzen die Frauen beieinander. In der weiteren Entwicklung dieser Gruppenbilder fallen zunächst die demonstrierenden Handbewegungen weg, und jeder ist in ungezwungener Art mit den Attributen beschäftigt, die seine Amtseigenschaft andeuten. So etwa in dem Gruppenbild des N. C. Moyaert von 1640, wo der mit dem Gelde beschäftigte Mann eine sehr charak-

teristische Handhaltung zeigt, die bei Kassierern häufig zu beobachten ist. Dasselbe gilt von dem Schriftführer. Alle zusammen aber verhalten sich etwa so, als ob sie, der eine aufmerksam, der andere zerstreut, einer längeren Auseinandersetzung zuhören müßten.

Die bisher genannten Gemälde verdeutlichen die Entwicklung, die das Regentenstück ausschließlich in Amsterdam nahm. Gehen wir jetzt nach Haarlem hinüber, so sehen wir ein 1641 gemaltes Gruppenbild des Frans Hals mit den Regenten des Haarlemer Elisabeth-Hospitals, ein Bild, das sich zu der Amsterdamer Auffassung in Gegensatz stellt (Abb. 12). In dem Regentenstück des Frans Hals sind die Personen, die rings um einen Tisch gesetzt sind, ganz und gar untereinander beschäftigt. Sie befinden sich nicht irgendeiner Versammlung gegenüber, sondern in ihrem eigenen Beratungszimmer, ohne Beziehung zum Beschauer. Die innere Geschlossenheit dieser Gruppe wird auch im Räumlichen dadurch betont, daß einer der Regenten dem Beschauer den Rücken zukehrt und nun, um als Porträt kenntlich zu sein, notgedrungen den Kopf ins Profil drehen muß. Diese Rückenfigur als charakteristisches Zeichen einer räumlich in sich geschlossenen Gruppe erscheint in der Folgezeit auch in Amsterdam, sowohl in dem Regentenstück des van der Helst 1653 wie in dem des Ferdinand Bol 1657, nur daß die genannten Personen hier eine volle Wendung des Kopfes zum Beschauer hin machen.

Rembrandt ist es schließlich, der mit dem Gruppenporträt der Staalmeesters 1661 die vollkommenste Lösung des Problems gibt. Auch Rembrandt wählt das Motiv der Rechnungsablage, verzichtet aber auf das sonst überall gegebene Beiwerk. Alle fünf Vorsteher sind mit ihren Blicken grad auf den Beschauer hingewendet, jeder einzelne völlig frei als Individuum in die Gruppe aufgenommen, und doch sind alle fünf einen Sinnes, der kaum bemerkbaren offenen Handbewegung des Wortführenden untergeordnet.

Was nach den Staalmeesters in Holland später an Regentenstücken auftaucht, vermag dieser Bildgattung keine neuen künstlerischen Werte hinzuzufügen. Die Richtung geht eines Teiles auf das novellistisch Erzählende aus oder gefällt sich in der Verwertung einer photographisch-eleganten Gruppendarstellung.

Digitized by Google

IV. Das Sittenbild.

Rein äußerlich unterscheidet sich die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts durch nichts so sehr von andern Jahrhunderten und Ländern, als daß sie das tägliche Leben und Treiben der Menschen in ihr Stoffgebiet aufnimmt. Eine Unmenge von Dingen, die vorher gar nicht zu existieren schienen, wird jetzt gemalt. „Das Leben im Hause und außer dem Hause, die Kirchweihfeste, die derben wie die guten und verfeinerten Sitten, alles Elend im Leben der Armen, die Schrecken des Winters, der Müßiggang, wie er sich in den Kneipen breit macht bei Tabak und Bier und mit leichtfertigen Mädchen, dann die zweifelhaften Gewerbe und Örtlichkeiten in all ihren Abstufungen — und auf der andern Seite die Sicherheit des häuslichen Lebens, die Wohltat der Arbeit, der Reichtum fruchtbarer Felder, die Lieblichkeit des Lebens unter freiem Himmel nach getaner Arbeit, mit fröhlichen Menschen, wie sie ruhen, wie sie sich vergnügen und wie sie jagen. Weiter dann das öffentliche Leben, die bürgerlichen Zeremonien, die bürgerlichen Festmahle — nimmt man das alles zusammen, so hat man vor sich die Elemente einer ganz neuen Kunst, mit einem Inhalt, der so alt ist wie die Welt.“ (Fromentin, Die Alten Meister.) Und nun die Fülle der künstlerischen Probleme, die den neuen Stoffbedingungen entsprechen! In der Verschiedenart solcher Probleme hauptsächlich scheiden sich vlämische und holländische Malerei, und je nach den besonderen Bildaufgaben haben die verschiedenen Darstellungsgebiete bald im Süden bald im Norden ihren Schwerpunkt.

Die Figurenmaler Hollands rücken die menschliche Figur in einen ganz neuen Zusammenhang aller Dinge, und die künstlerischen Probleme, die sie dabei lösen, bewegen sich vor allen Dingen um die Einverleibung der Figur in den allumfassenden Raum. Das geschah nicht mit einem Schlage. Noch zu Beginn des Jahrhunderts sehen wir Figuren in harten grellen Farben und festen Formen auftreten, als ständen sie im luftleeren Raume, als könnten wir sie wie kleine Bleisoldaten im Bildraum hierhin oder dorthin stellen.

Wie kann sich aber für unser Auge die Existenz des Raumes bemerkbar machen? Wenn wir einen Menschen sich von uns entfernen sehen, so wird er scheinbar immer kleiner. Aber nicht allein die scheinbare Größe ändert sich. Je nach dem Zwischen-

Digitized by Google

raum, der zwischen ihm und uns anwächst, ändert sich die Gesamterscheinung der ganzen Figur. Die Umrisse werden weniger scharf, undeutlicher, verschwommener, alle Einzelheiten werden weniger erkennbar, und infolge der zwischen jener Figur und unserm Auge befindlichen Luftschicht gewinnen die Farben ein anderes Aussehen. Auch sie werden weniger bestimmt und hart, werden blasser und weicher und erwerben Zusammenhänge und Verwandtschaften mit den Farbentönen ihrer Umgebung. Beobachtungen solcher Art wendet sich die holländische Malerei im Laufe ihrer Entwicklung immer mehr zu, bis sie alle Mittel einer Raumdarstellungskunst völlig beherrscht.

Gleichzeitig erstrebt die holländische Malerei in der Entwicklung der Farbe ganz bestimmte Ziele. Mit der allseitigen Aufnahme und Wiedergabe aller Wirklichkeiten will sie den starken sinnlichen Reiz schöner Farben verbinden, und in ihrer Blütezeit nach der Jahrhundertmitte erreicht sie es, auf kleiner Fläche eine Farbenwirkung von höchster Konzentration zu geben. In der Behandlung dieser künstlerischen Aufgaben haben die holländischen Genremaler eine besonders ansehnliche Meisterschaft erreicht.

Die Bauernmaler. Den einzelnen Bauer jener Zeit in all seiner Originalität, als ein Wesen, das sich von allen andern auf das bestimmteste unterscheidet, hat niemand genauer beobachtet und gekannt als Adriaen Brouwer, ein Maler, der zu den eindrucksvollsten Persönlichkeiten der niederländischen Kunstgeschichte gehört. Seine Werke wurden von Rubens wie von Rembrandt in gleicher Weise geschätzt. Ein Vlame von Geburt, kam er jung nach Haarlem, lernte bei Frans Hals, erwarb sich frühe Meisterschaft und ging später, 1631, nach Antwerpen, wo er schon 1638 im Alter von kaum 33 Jahren starb. Nicht den Bauern der Scholle malt er — ein Thema, das den Künstlern jener Zeit ziemlich fern lag — sondern den Bauernlümmel, der bei Sauserei und Kartenspiel in den Kneipen haust. Aber Brouwer malt ihn nicht etwa karikierend, sondern wie einen, den man als etwas Selbstverständliches hinzunehmen hat, mit einem Zug ins Große und mit der verblüffenden Sicherheit eines Malers, bei dem sich Absicht und Ausführung decken. Wie er einen dieser Lümmel gibt, der sich das linke Nasenloch zuhält und durch das rechte den Tabaksrauch hinauspustet und die andern Genossen drum herumsitzen, das ist unvergleichlich (Haag, Slg. Steengracht). Ein anderes charakteristisches Bild mit rauchenden Bauern in der Münch-

Digitized by Google

ner Pinakothek sei hier abgebildet (Abb. 13). Dabei zeigt Brouwer einen ungewöhnlichen Blick für die bildmäßige Anordnung seiner Gestalten. Seine Komposition, die natürliche und doch gesetzmäßige Zusammenfügung der Figuren auf der Bildfläche, gibt in vielen Werken den klassischen Meistern nichts nach. In der Farbe ist er zurückhaltend, bevorzugt einen neutralen Gesamtton, aus dem sich wenige bestimmte Farben wie Ziegelrot, Grün und Blau schwach herausheben.



Abb. 13. Adriaen Brouwer, Rauchende Bauern. München, Alte Pinakothek. 35×26 cm. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

Während bei Adriaen Brouwer die Figur durchaus die Bildfläche beherrscht und die Komposition vielfach nach reinen Flächengesetzen behandelt ist, die Raumwirkung daher gleichsam nur als sekundäres Moment hinzutritt, ändert sich bei Adriaen van Ostade das Verhältnis der Figur zum Raume. Seine Bauerngestalten, die das Individuelle und Porträtmäßige der Brouwerschen Art verlieren, werden mehr mit ihrer ganzen Umgebung zusammengesehen und werden freier in Gruppen nach der Tiefe zu verteilt, so daß diese Bauerngruppen selbst in hohem Maße raumbildend wirken. Zugleich blickt man über sie hinweg oder an ihnen vorbei in die dämmerigen Tiefen weitläufiger Bauerndielen und die Behaglichkeit und Stimmung rauchgeschwärzter schräger Balkendecken teilt sich den Personen, die sich in einer Ecke zusammenfinden, mit. Ostade war im Atelier des Frans Hals ein Mitschüler von Brouwer und stand anfangs unter dessen Einfluß. Die

Digitized by Google

Radau- und Raufszenen, die er in der ersten Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit mit verhältnismäßig bunten Farben malte, weichen später mehr beschaulich erzählenden Szenen, deren sorgfältig durchgearbeitete Interieurs eine feine Lichtabstufung und gleichmäßig schönen braunen Ton zeigen. Im höheren Alter beobachtet er alles bis ins kleinste peinlich genau und seine Farbe wird härter, bunter und vielfach trüber und schwerer. Die künstlerische Kraft erlahmt. Kein Wunder, wenn man 60 Jahre lang nichts anderes als Bauernszenen malt! A. van Ostade starb 1685 in Haarlem, im Alter von 75 Jahren, während sein jüngerer Bruder Isaak, dessen Kunst der seinigen verwandt ist, nur 28 Jahre alt wurde (1649 †).

Von gleichem Alter wie Adriaen van Ostade lebte in Flandern David Teniers der Jüngere, ein geborener Antwerpener, der der Maler des vlämischen Bauernlebens ward. Eine Zeitlang steht auch er — nicht zu seinem Nachteil — unter dem Einfluß des A. Brouwer. An den holländischen Meistern gemessen, haben seine Schilderungen ein klein wenig vom Salonbauern. Teniers steht dem bäuerlichen Leben nicht mit derselben Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit gegenüber wie Ostade oder Brouwer, sondern immer ein klein wenig überlegen, ironisch, mehr Zuschauer als Beteiligter. Dabei treten auch die Unterschiede in der künstlerischen Behandlung der Bildaufgabe zutage. Bei Teniers werden die Dinge mehr bühnenmäßig gestellt, der Raum nicht so frei und leicht entwickelt wie bei den Holländern, die Lokalfarben, eine blaue Jacke, eine rote Hose oder Mütze, werden stärker betont, die Figuren stehen härter vor einer glatt gestrichenen Wand. Wie anders stellt Rubens den vlämischen Bauern dar! Er hat das Wildeste und Grandioseste in der verknäuelten Menschenmasse der „vlämischen Kirmes" (Paris, Louvre) gegeben. Es möchte nicht leicht jemand an diesem Gemälde vorübergehen, der nicht gepackt würde von der Schilderung dieser orkanartigen Entfesselung ungebändigter Triebe. Und Rubens überragt mit diesem einen Gemälde alles, was sonst an Bauernmalerei in den südlichen Niederlanden vorkommt.

Das waren die Hauptmeister. Doch gab es eine große Anzahl von Malern geringerer Art, die mit mehr oder weniger Geschick die Bauernmalerei pflegten.

In eine Gesellschaft von höherer sozialer Stellung führen uns die Gesellschaftsmaler. Sie tragen diesen Namen, weil sie

Digitized by Google

mit Vorliebe ganze Personengruppen bei leichter und leichtfertiger Unterhaltung darstellen. Das Militär und die jugendlich galanten Müßiggänger in Gesellschaft zweifelhafter „Damen" spielen die Hauptrolle. Dabei geht's immer fidel zu. Viel Schwatzen und Lachen gibt es und manche Zärtlichkeiten. Meist wird gegessen und getrunken, am häufigsten aber wird Musik gemacht! Violine, Flöte, Baßgeige und Mandoline fehlen selten, und die Damen erweisen sich beim Spielen der Baßgeige nicht weniger geschickt als die Herren. Derartige Bilder waren damals sehr be-



Abb. 14. A. Palamedesz, Fröhliche Gesellschaft 1633.
Amsterdam, Reichsmuseum. 54×88 cm.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

liebt. Es ist die Kunst, die der eigentlichen Blütezeit holländischer Genremalerei vorangeht. Am bekanntesten unter den Gesellschaftsmalern sind der Bruder des Frans Hals, Dirk Hals, ferner Pieter Codde, A. Palamedesz, Hendrik Pot, J. Duck und Duyster. Alle diese Maler zeigen eine gewisse Verwandtschaft untereinander in der Auffassung, in der Gruppierung der Figuren, der malerischen Behandlung der Stoffe und der Nebeneinanderreihung gedämpfter oft trüber und zäher Mischfarben, die zuzeiten in einem die Fläche einheitlich überziehenden Ton ihre Auflösung suchen. Im allgemeinen vollzieht sich bei diesen Meistern ein Übergang vom harten, bunten Kolorit zu einem harmonisch gestimmten Farbenstil von warmem Cha-

Digitized by Google

rakter. Lautet die Farbenskala in einem frühen Bilde des Dirk Hals: Braunviolett, Schmutziggrün, Kupferrot, trübes Gelb, Grauviolett und kaltes Blaugrün, so heißt sie später: Ziegelrot, Messinggelb, Schwarz, Schokoladenbraun, Olivgrün und Grau, wobei eine bestimmtere Abwägung der Farben gegeneinander bemerkbar wird. Auch die Reihung der Figuren wird einfacher und übersichtlicher, die Gruppierung überlegter (Abb. 14). A. Palamedesz hat in verschiedenen Gemälden sichtliche Freude an dem einzelnen schönen Bewegungsmotiv eines einschenkenden Jünglings. Auch der Schönheit einer einzelnen Farbe wird mehr Beachtung geschenkt. Kurzum: man spürt die Nähe der Jahrhundertmitte.

Die Meister des bürgerlichen Sittenbildes. Wenn wir von den „Gesellschaftsmalern" zum bürgerlichen Sittenbild uns wenden, so bedeutet das zugleich den Übergang zu einer anderen Darstellungs*art*, zu einer neuen Stilphase der holländischen Malerei, und zwar zur Blütezeit, die etwa den Zeitraum der zwei Jahrzehnte nach der Jahrhundertmitte umfaßt. Es ist, als ob die Künstler plötzlich viel intensiver beobachten, viel mehr ins einzelne gehen, viel mehr Feinheiten zu geben wissen und dem täglichen Menschen, den sie vor Augen haben, mit einer besonderen Aufmerksamkeit begegnen. Bei den Gesellschaftsmalern kehrten stets die typischen Gestalten und Gruppen wieder. Jetzt dagegen bekommen die Personen des Sittenbildes etwas Individuelles, etwas Porträtmäßiges, und das gilt auch für die Räumlichkeiten. Der Beschauer wird gleichsam diesen Leuten näher gerückt und mit ihnen und ihrem Zuhause so vertraut gemacht, als könnte er in jedem Augenblick sich an diesem Leben beteiligen. Dabei finden wir alle Arten des Sittenbildes, von den laut erzählenden Darstellungen bis zu den stillen zuständlichen Schilderungen mit rein malerischen Problemen. Bei jenen interessiert das *Was*, bei diesen das *Wie*.

Von allen holländischen Genremalern pflegt *Jan Steen* zuerst und am meisten durch das, *was* er erzählt, zu fesseln. Mit Recht. Seine glänzende Gabe der Charakteristik, seine erstaunliche Vielseitigkeit und sein unwiderstehlicher Humor zwingen dazu (Abb. 15). Aber dieser Jan Steen ist zugleich ein Künstler von unberechenbaren Möglichkeiten. Unter seinen zahlreichen und ungleichmäßig gemalten Bildern finden sich Meisterwerke, deren künstlerische Kraft und Gestaltung neben den besten Schöpfungen holländischer Kunst besteht. Und allzu häufig übersieht man, daß

Digitized by Google



Abb. 15. Jan Steen, Die betrunkene Frau.
Haag, Slg. Bredius. 84×71 cm. (Nach „Monatshefte für Kunstwissenschaft" 1910.)

Jan Steen als Erzähler seine volle Wirkung erst durch das W i e der Darstellung erreicht. Er liebt zahlreiche Figuren über den Bildraum zu verteilen, die sich alle mehr oder minder stark bewegen, lachen, essen, schreien, trinken, kurzum: sich ganz elementar benehmen. Aber er versteht auch, mit zwei oder drei Figuren auszukommen, und gerade unter diesen Darstellungen finden

Digitized by Google

sich Werke, die künstlerisch besonders durchdacht erscheinen. Ein solches Bild ist der „Besuch des Doktors" im Amsterdamer Reichsmuseum. Stärkste Farbwirkung bei größter Einfachheit des Motivs. Selten stimmen die Grundfarben bei Jan Steen so zusammen wie hier, wo sie in geschlossener Gruppierung zur Bildmitte vereinigt sind. Rot, Gelb, Blau, zusammen mit höchstem Weiß und tiefstem Schwarz: diese Farbengruppe taucht aus den rings umgebenden neutralen Tonwellen auf und verbindet sich auf das Glücklichste mit dem gegenständlichen Motiv. Selten ist Jan Steens Kolorit so klar und bestimmt im Aufbau. Er verfügt über eine außerordentliche Fülle mannigfacher Farbmischungen, die er in allen erdenklichen Kombinationen über die Bildfläche zerstreut, oft in willkürlicher Folge, zuweilen mit festeren Prinzipien und sicherer Wahl der Kontraste. Zuweilen scheint er eine Anzahl Farbflecke solange durcheinander zu schütteln, bis sie auf der Bildfläche eine eigentümliche und gewagte Harmonie bilden. Bei dramatisch bewegten Szenen versteht er sehr geschickt die Farbencharaktere zur Kennzeichnung der verschiedenen Parteien und zu der besonderen Stimmung des Vorgangs auszubeuten. Eins der besten Beispiele gibt das große Gemälde mit der „Gefangennahme Simsons" im Kölner Museum. Simson und Dalila! Das warme Gelb auf der Simsonseite und das kalte Blaugrau auf der Dalilaseite bezeichnen zugleich die Brennpunkte der Komposition. Simson: warm safrangelber rötlich überstrahlter Rock und glühende rotbraune Fleischfarbe in Gesicht und Knie, rings umgeben von kalten Farben in den Philistern, deren Gewänder von Stahlblau bis schmutzig Violett wechseln. Dalila: im kalten leisen Blaugrau, das kalt weiße Licht noch gesteigert im Hemd und im Weiß des Auges. Zwischen diese Brennpunkte der Komposition senkt sich die feuerrote Flamme des Vorhangs herab, die der Szene die pathetische und zugleich haßerfüllte Stimmung gibt und linear den Zusammenhalt aller Gruppen bringt. Links klingt die Farbe des herabhängenden Vorhangzipfels aus in dem blassen Rot des Priesters und der mit kalten Schatten durchtränkten trübroten Decke, wobei noch Hellblau und Blaugrün in den nebenstehenden Jungens den Ausklang bereichern. Eine biblische Geschichte, übersetzt in die Kreise des holländischen bürgerlichen Mittelstands! Es sind die Kreise, von denen Jan Steen in unerschöpflichen Variationen zu erzählen weiß, deren Leben und Treiben er am genauesten kennt, besonders dort,

Digitized by Google

wo es lustig hergeht, im Familienleben wie bei den Festen. Von den künstlerischen Ausdrucksmitteln, die Jan Steens beste Gemälde kennzeichnen, muß die ungewöhnliche Kraft der Raumdarstellung besonders bemerkt werden. Diese Kunst erwirbt er sich im Laufe seiner Entwicklung in immer steigendem Maße. Unvergleichlich die Klarheit der Raumwirkung im „Tischgebet" beim Herzog von Rutland. Sie wird nicht erreicht durch irgendeine virtuose Beherrschung linearperspektivischer Mittel, sondern durch die sichere Art der Figurengruppierung. Ein Tisch in der Mitte, und drum herum die wenigen Personen, von denen eine uns den Rücken kehrt. Gerade diese sitzt dem Beschauer so nahe, daß man meint, von ihrem Platz aus den ganzen Innenraum zu erleben. Und nun erst die Hochzeitsbilder, die Kindtaufen, die Bauernfeste mit ihren immer neu auftauchenden Figurengruppen! Eine gedrängte Menge, in der doch jeder seinen Platz findet. Da wirbelt es aus allen Raumtiefen heraus bis in den nächsten Vordergrund, und so sicher verkettet sich alle Bewegung im Raume, daß der Eindruck eines kontinuierlichen Ganzen die Bildwirkung beherrscht.

Wie Jan Steen in Holland, so lebt bei den Vlamen Jakob Jordaens im derberen Volkstum. Mit dem Unterschied, daß bei Jordaens das Temperament und Ungestüm hinzutritt, das er als Antwerpener Großmaler und Mitarbeiter des Rubens in sich trägt. So geht schon sein Format ins Lebensgroße. Seine Bildflächen sind bis oben hin mit Figuren geschichtet, und nicht wie dem Holländer, ist ihm daran gelegen, seine Massen im Raum zu entfalten, sondern die Massen aus einzelnen kraftschwellenden Körpern zusammenzubauen.

Von Jan Steen zu andern Meistern des Sittenbildes führt der Weg aus dem Lärm zur Stille. Und es wird gleich alles gesetzter, zurückhaltender, wenn wir zu Gerard Ter Borch kommen. Ter Borch gibt gewöhnlich zwei oder drei sehr sorgfältig gekleidete Personen, Damen und Herren, die eine kaum bewegte Unterhaltung führen. Einzelne Damen nehmen Unterricht im Lautenspiel oder spielen Cello oder wir treffen sie beim Briefschreiben. Diese inhaltlich unbedeutenden Szenen werden nun zu Trägern feinster Augenerlebnisse. Wir sehen kunstvoll gestimmte Farbenharmonien, die durch ihre Weichheit und durch Vermeiden aller erregenden und auffallenden Kontraste sich von der Farbengebung anderer Meister unterscheiden. Gemäß dem Entwicklungsverlauf der holländischen Malerei beginnt bei Ter Borch erst gegen die Mitte

Digitized by Google

des Jahrhunderts eine entschiedene Farbenkunst sich zu entfalten. Nach einer kurzen Zeit, in der er fast miniaturhaft fein malt, sucht er mit größeren reich getonten Flächen zu wirken. Das Elementare der Farbenerscheinung erstrebt er nie in dem Maße wie andere holländische Genremaler. Er meidet die Kraft der Grundfarben oder sucht sie auf irgendeine Art zu brechen. Vor allen Dingen wird das, was Goethe in seiner Farbenlehre als die Hauptkunst des Malers bezeichnet, „daß er die Gegenwart des bestimmten Stoffes nachahme und das Allgemeine, Elementare der Farbenerscheinung zerstöre", für Ter Borch ein Ziel. Ein weißes Atlaskleid zu malen wird der Triumph seiner Kunst. Manchmal wird diese Kunst zur Virtuosität. Gemalte Seide und Atlas drängen in den Vordergrund und der glänzende Stoff sucht alles Interesse des Auges auf sich zusammenzuziehen. Damit das Auge nicht gestört wird, darf es nicht an der Bedeutung der Person in einer bestimmten Situation haften bleiben oder an einem ausdrucksvollen oder hübschen Gesicht Gefallen finden. Daher die Vorliebe für Rückenfiguren, bei deren Darstellung die Figur ausschließlich als Trägerin eines bestimmten Stoffes wirkt oder dieser Wirkung doch möglichst nahe kommt. In demselben Sinne wird alles Mienenspiel und jedes auffallende Gebahren sorgfältig vermieden. Mit solchen künstlerischen Absichten sind Gemälde wie das „Konzert" oder die sogenannte „Väterliche Ermahnung" in den Museen von Amsterdam und Berlin entstanden (Abb. 16).



Abb. 16. Gerard Ter Borch, Die „väterliche Ermahnung".
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 70×60 cm. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

Digitized by Google

Gröber als Ter Borch tritt die Kunst des Gabriel Metsu auf. Auch hier bürgerliches Leben, ruhiges Beisammensein weniger Personen. Metsu zeigt zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit wenig ausgesprochene Farben. Er geht durchaus von der Tonmalerei aus. Zu Beginn der 50er Jahre, als er unter dem Einfluß einer stark ausgesprochenen Helldunkel-Malerei steht, glüht die Bildfläche oft wie von einem gedämpften rötlichen Feuerschein erleuchtet. So auf der „Schmiede" des Amsterdamer Reichsmuseums, aus deren Rotton nur ein Hemdsärmel als höchstes Licht herauskommt. Das warme bräunliche Helldunkel bleibt auch in solchen Werken bestehen, die Metsu Ende der 50er Jahre in Amsterdam malte. In ihnen entwickelt er gern den komplementären Kontrast von Rot und Grün. Um dieser Zusammenstellung einen möglichst lebhaften Akzent zu geben, dem Grün Kraft zu verleihen, oft auch, um das Grelle, das die Wahl der genannten Gegenfarben mit sich bringt, zu mildern, vergißt Metsu niemals, einen scharf begrenzten weißen Fleck hinzuzufügen, stets motiviert durch eine weiße Haube, einen Kragen oder eine Schürze. Anders in den kühl gestimmten Bildern. In einem seiner schönsten Gemälde, dem „Kranken Kinde" (Haag, Slg. Steengracht) bringt Metsu vor hellgrauer Wand einen prachtvollen Farbendreiklang, Gelb-Blau-Rot in klassisch einfacher und strenger Anordnung. In andern Werken wie dem „Musikunterricht" der Londoner National-Galerie tritt das Gegenständliche und Stoffliche mehr hervor, aber noch mit auffallender Meisterschaft behandelt (Abb. 17). Er versteht es, mit der Farbe den feinen stofflichen Qualitäten des gewählten Motivs nachzugehen und doch zugleich der Farbe die ihr eigentümliche und ursprüngliche Schönheitswirkung zu bewahren, die Kontrastwirkungen und Harmonien klar hervortreten zu lassen. Eine Wandlung hierin tritt mit den letzten Jahren des 1667 verstorbenen Künstlers ein. In den Bildern der Spätzeit, in denen es sich vielfach um Darstellung von Einzelfiguren handelt, breiten sich immer mehr die stumpfen, dunklen Farben aus, trübe Mischungen wie Braungrau, Grüngrau, Braunviolett, schmutzig Rotbraun. Ebenso wie die Farbe wird auch die Auffassung des Figürlichen stumpf, öde und läßt spüren, daß die künstlerische Kraft Metsus abnimmt.

Die holländische Genremalerei hat mit Ter Borch und Metsu noch nicht ihre letzten Absichten erreicht. Sie erstrebt eine noch feinere Sinnenkunst, in der die menschliche Figur nur noch als ein

Digitized by Google



Abb. 17. Gabriel Metsu, Die Musikstunde.
London, National-Galerie. 37×31 cm.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

Stilleben erscheint. Diese Kunst hat in Johannes Vermeer van Delft ihren Vollender gefunden. Eine Kunst, die so sehr auf Sinnenreiz bedacht ist, wie die Vermeers, muß notwendig alles gegenständlich Interessierende so weit als möglich zurückdrängen. Je mehr der Geist des Beschauers aufzufassen und zu verarbeiten erhält, desto weniger kommt das reine Augenerlebnis zu seinem Rechte. Wir finden daher in den Hauptwerken Vermeers ausschließlich Einzelfiguren in möglichst interesseloser Handlung bei

Digitized by Google



Abb. 18. Jan Vermeer van Delft, Dienstmagd, die Milch ausgießt. Amsterdam, Reichsmuseum. 46×42 cm. (Nach „Monatshefte für Kunstwissenschaft" 1908)

möglichst geringer Bewegung. Ein schlafendes Mädchen oder eine Dienstmagd, die Milch ausgießt oder eine Dame, die sich ein Halsband umbindet. Wenig anziehende Gesichter, die nichts weiter bedeuten und nur als Farbenton im koloristischen Aufbau des Bildes bemerkt sein wollen. So ist das Gesicht des „Milchmädchens" im Amsterdamer Reichsmuseum ganz und gar zu einem festen rotbraunen Farbenfleck zusammengeschmolzen (Abb. 18). Aber auch dort, wo Vermeer einen Kopf allein gibt, will er nicht

Digitized by Google

psychologisch interessieren. Dies Ziel würde seinen Kunstabsichten durchaus widersprechen. Es gibt im Haager Mauritshuis das Brustbild eines Mädchens, gemalt von Vermeer, das in zarten Tönen den Kopf gegen einen dunklen Grund setzt. Mit einer Kopfwendung schaut das Mädchen aus großen Augen zum Bilde heraus. Diese Augen haben etwas Stumpfes und Leeres im Ausdruck und wirken nur deshalb weich, weil ihr Blick unbestimmt hinausgeht mit parallel gestellten Augenachsen. Es ist der Blick, mit dem der Künstler selbst diesen Mädchenkopf gesehen hat und so nahe an ihn herangetreten ist, daß er ihn in weichen verschwimmenden Farben und Tonflächen schaute. Der Kopf wirkt infolgedessen wie durch ein Vergrößerungsglas gesehen. Falsch wäre es, hier ein feineres Seelenleben entdecken zu wollen.

Vermeers Kunst wird für den komponierenden Farbenstil der Blütezeit holländischer Malerei von besonderer Bedeutung. Der komponierende Farbenstil unterscheidet sich von der voraufgehenden Weise vor allem dadurch, daß jetzt die Farben ihren Zusammenhalt und Aufbau durch die den Farben immanente Gesetzmäßigkeit erhalten und die ganze Bildfläche dem Auge gegenüber als ein einheitliches Wirkungsfeld in Beschlag nehmen. Dieser Stil sucht an einfachen Motiven die reinsten elementaren Schönheitswerte der Farbe zu entfalten und wählt daher mit Vorliebe die Kombination der drei Grundfarben Rot-Gelb-Blau in stark gesättigten Qualitäten. Denn die Grundfarben sind von allen Farben diejenigen, die ihren Charakter am unzweideutigsten aussprechen. Und nun betrachte man das „Milchmädchen" Vermeers: Gerade die Art, wie hier die drei gesättigten Farbflächen Gelb-Blau-Rot nebeneinandergesetzt sind, wie ihre Leuchtkraft durch das strahlende Weiß der Wand gestärkt wird, wie im Motiv und in der gesamten Anordnung an nichts weiter gedacht ist, als auf engstem Raum dem Auge ein Farbenerlebnis von verblüffender Totalität zu gewähren, wie dazu der Stoffcharakter der dargestellten Dinge gemäß der geforderten elementaren Farbwirkung gewählt ist — das macht den besonderen Stil des „Milchmädchens" aus.

Darin besteht der polare Gegensatz zwischen Vermeer und Rembrandt, daß dieser die Farbe in den Dienst der Figur stellt, um das sinnlich nicht Faßbare, das innere Sein dieser Menschen, eine nicht sichtbare seelische Existenz in eine Sphäre der Anschaubarkeit zu erheben — während Vermeer die Figur ganz und gar

Digitized by Google

in den Dienst der Farbe stellt, die Figur ausschließlich als Gerüst verwendet, um daran seine reinen und starken sinnreizenden Farbenwerte auszubreiten.

Man kann Vermeer nicht betrachten, ohne eines Malers zu gedenken, dessen wenige Werke zu den höchsten Kunstleistungen holländischer Malerei gehören, jenes Malers Carel Fabritius, dem die Pulverexplosion in Delft 1654 einen allzufrühen Tod brachte. Das Beste an der Farbenkunst Vermeers ist ihrem Ursprung nach vielleicht aus den Werken des Carel Fabritius herzuleiten. Auf kleinstem Format eine Farbentotalität zu gewinnen in diesem Sinne: Konzentrierung und Kraft der Farbe und der Kontraste bei denkbar einfachstem Motiv, verbunden mit feinster Naturbeobachtung — das gelang dem Delfter Meister schon in einem 1654 gemalten Bildchen, dem „Stieglitz". Lackrot (im Kopf des Vogels) und Königsgelb (im Schwanzgefieder) neben mattem Blaugrau (im Kästchen) gegen lichten weißen Grund. Das ist alles. Eine Handvoll Malerei, aber von einer Schärfe der Problemstellung und einer Klarheit der Lösung, die den Beginn der klassischen Periode holländischer Malerei verkündet. Vermeer folgt ihm bald nach in Werken wie dem „Milchmädchen", der „Ansicht von Delft" (Haag), dem „Mädchen am Fenster". (Neuyork, Metropolitan-Museum.)

Obwohl Vermeer wenig gemalt hat — es sind nur etwa 36 Gemälde von seiner Hand bekannt, während es von Rembrandt mehr als 600 gibt — zeigt die Gesamtheit seiner Werke weder in Rücksicht auf Qualität noch auf die besonderen malerischen Probleme, ein in sich gleichbleibendes künstlerisches Schaffen. Er geht von gewohnten Themen aus. Die biblische Erzählung ist vertreten mit dem Gemälde „Christus bei Maria und Martha" (Slg. Coats in Schottland), das Thema der Gesellschaftsmaler mit der „Kupplerin" von 1656 in der Dresdener Galerie. Den Höhepunkt seines Schaffens erreicht Vermeer in den Darstellungen mit Einzelfiguren und in der Landschaft. Dann wendet er sich mehr und mehr der Interieurdarstellung mit kleinen Personengruppen zu, und in der letzten Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit wird er in der Auffassung wie in der Darstellung manieriert. Der Inhalt der Gemälde wird auf einen bestimmten Gedanken zugespitzt. Es finden sich Bilder von Astronomen, eine „Allegorie auf die Malerei" und eine „Allegorie des Neuen Testaments". Die Farbenwirkung, die ursprünglich von dem

Digitized by Google

Grundakkord der drei Hauptfarben ausgeht, dann sich auf die gewählten, sorgfältig erwogenen Kontraste von Gelb und Blau beschränkt, verliert sich schließlich in der glatten und kühlen Farbenbehandlung des Stils der 70er Jahre. Es ist die Zeit, in der andere Meister des Sittenbildes Gewicht und Ansehen erlangen, deren Können sich in ganz anderer Richtung bewegte:

Die Feinmaler. Diese gehen in ihrem Wirklichkeitsstudium auf das einzelne, auf das Kleine und Kleinste. Dabei eine peinlich genaue, fleißige und saubere Malerei. Die kleinen Beobachtungen des täglichen Lebens werden sorgfältig aufgezeichnet, aber nicht mit der künstlerischen Freiheit und Natürlichkeit der bisher genannten Meister des Sittenbildes, sondern im Sinne des Zurechtgestellten und künstlich Hergerichteten. Nichts bezeichnender, als daß ein Lieblingsmotiv dieser Feinmaler der Blick durch eine Fensternische oder durch eine steinerne Umrahmung wird, hinter der die geputzten Menschen und Dinge gezeigt werden. Diese Malerei behält stets etwas vom Schaukasten. Der Künstler zieht den Vorhang zurück und erklärt mit gefälliger Geste — denn er weiß, was sich gehört —: Hier sehen Sie den Arzt, der einem alten Manne den Zahn auszieht. Hier sehen Sie den ausgezogenen Zahn selbst in richtiger Form und Größe. Beachten Sie die Spülschale, die dort steht, sowie den Blumentopf! Unter der Fensterbrüstung ist ein kleines Relief gemalt. Im Hin-



Abb. 19. Gerard Dou, Der Zahnarzt.
Dresden, Kgl. Galerie. 31×24 cm. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

tergrunde sehen Sie einen echten chinesischen Schirm, eine Gipsmaske, eine Mandoline und eine hübsche Köchin, die gelbe Rüben schält, und hier vorn auf dem weißen Papier steht der Name des Künstlers: Gerard Dou! (Abb. 19).

Gerard Dou ist der älteste dieser Feinmaler. Man erzählte, daß seine Modelle mürrisch wurden wegen der langdauernden Sitzungen. Von Geburt Leidener, arbeitete Dou eine Zeitlang in Rembrandts Atelier, machte sich aber selbständig, als Rembrandt nach Amsterdam übersiedelte. Seine Schüler und Nachfolger wie Frans Mieris der Ältere, Willem van Mieris, Schalcken übernahmen die Feinmalerei in der Art des Dou und brachten sie mit dem ausgehenden Jahrhundert zu großem Ruhm.

V. Das Interieur.

Der Raum, den der Mensch bewohnt, wird ein wichtiges Thema der niederländischen Malerei. In dieser Interieurmalerei spiegelt sich das vertraute Verhältnis, das den nordischen Menschen mit seiner Behausung verbindet. Denn nicht wie in den Ländern der südlichen Sonne bleibt die Behausung ein Aufenthalt für die Nacht und Schutz gegen den freien Himmel. Der nordische Mensch gibt von sich aus dem Raume Gestaltung. Er richtet sich ein, verwächst mit ihm, derart, daß der Raum eine Teiläußerung seines Wesens und seines Naturells wird und wir den Menschen danach wie er wohnt zu beurteilen vermögen. So wird es möglich, daß in der niederländischen Malerei der Innenraum zum Träger bestimmter psychischer Lebensäußerungen sich erheben kann. Doch geht auch hier die Entwickelung vom Äußerlichen und Konstruierten aus.

Der architektonische Prunkraum zunächst will nichts anderes als einen großen Reichtum architektonischer Einzelformen ausbreiten. Bei dem jüngeren Steenwyck findet sich eine Räumlichkeit, die man am liebsten als Durchgangsraum oder Empfangsraum bezeichnen möchte. (Abb. 20.) Denn hier ladet nichts zum Verweilen ein. Dieser Raum ist überall klar und bestimmt begrenzt, mit plastisch greifbaren Formen sorgfältig zusammengebaut. Der Blick führt durch eine Bogenarchitektur, die genau mit dem oberen Bildrande abschließt, über Stufenanlagen in eine Bibliothekshalle. Charakteristisch ist, daß der Bildeindruck

Digitized by Google

reich werden soll in dem Durcheinanderspielen der vielerlei Bauteile. Daher ist jede Form mit linearer Schärfe gezeichnet, die nicht duldet, daß etwas übersehen wird. Das Licht ist gleichmäßig verteilt, und die Abwechselung wird erreicht durch verschieden gelagerte Stufen, Treppen, Podien, Pilaster, gemusterte Fliesen usw. Es ist Antwerpener Malerei, ein plastisch durchgebildeter Raum, und man mag sich erinnern, wie auch Rubens in seinen prunkenden Architekturen mit Vorliebe Stufen und Treppen anbringt, so ganz besonders in der „Bekehrung des heiligen Bavo". Die Staffagefiguren in solchem Innenraum werden kaum bemerkt. Oft werden sie nur verwandt, um dem Bilde einen Namen zu geben. So hat Steenwyck in einem ebenso architektonisch durchgebildeten Raum (Louvre) mit Durchblick auf eine Küche drei Figuren als Christus, Maria und Marta gegeben.



Abb. 20. Hendrick Steenwyck der Jüng., Innenraum. London, National-Galerie. 29×22 cm. (Nach Phot. Braun.)

Mehr den Prunkräumen schwerer Barockarchitektur jener Zeit wendete sich der Holländer B. van Bassen zu. Er gibt mit Vorliebe die Ansicht eines geräumigen, reich ausgestatteten Saales. Auch hier klare plastische Bildung der Architektur und aller Einzelformen. Der Raum öffnet sich seiner ganzen Breite nach gegen den Beschauer, Decke und Boden sind in kräftig wirkender Perspektive der Darstellung einbezogen, so daß man in den Raum hineinblickt, wie in einen Kasten, dem die vierte Seitenwand

Digitized by Google

fortgenommen ist. Die Pracht des Materials wird durch bunte Lokalfarben geschildert. Der Boden ist mit großen roten und gelben Fliesen gemustert, die Säulen der Kamine und Portale glänzen in farbigem Marmor, die Türen sind mit breit ausladendem Schnitzwerk umschmückt und die Decke in reicher Kassettierung gegliedert. Auch hier werden Figuren in einem dem Charakter der Räumlichkeit entsprechenden Sinne von anderen Malern hineingesetzt. Gewöhnlich sind es reich geputzte Leute, die an einer Tafel zur Mahlzeit Platz genommen haben. Diener tragen die Speisen herein oder füllen Gläser und Becher. In den Prachtsälen des Dirk van Delen findet sich dann und wann eine musizierende Gesellschaft. Oder es werden schließlich zur Belebung des Raumes Szenen der biblischen Geschichte entnommen und als die nächstliegendste das Mahl des reichen Mannes gegeben, während der arme Lazarus an der Tür hockt.

Ein Prunkraum der genannten Art hängt im Stockholmer Museum als „Salon im Hause des Rubens“ und weist zugleich mit dieser Beziehung in den kulturellen Zusammenhang hinein, dem dieser Raumtypus der niederländischen Malerei angehört. Nur eine Gesellschaft, für die das nach außen hin große und prächtige Auftreten des Rubens charakteristisch ist, kann diese Räume gebrauchen. Von dieser Art entfernen wir uns um eine ganze Welt, wenn wir den Raum aufsuchen, den Rembrandts Menschen bewohnen.

Der helldunkle Stimmungsraum führt ein Wirkungselement ein, dessen Durchbildung sich die holländische Malerei in immer steigendem Maße zuwandte: das Licht. Dadurch, daß die Lichtquelle klein genommen wird und nur einen Teil des Raumes erhellt, ändert sich der gesamte Raumeindruck. Die festen Begrenzungen verlieren ihre Greifbarkeit und scheinen sich im Halbdunkel mit dem unsichtbaren Raumfluidum zu verbinden. Denn das Licht dringt nicht in alle Ecken und Winkel mit gleichmäßiger Stärke, sondern verliert sich ins Unbestimmte, läßt nur den Eindruck eines Verdämmerns und Verschwebens. Während die plastisch umgrenzten Prunkräume oft geradezu im luftleeren Raum gebaut zu sein scheinen, wird das Interieur jetzt mit einer lichttragenden Atmosphäre erfüllt. Alle Einzelformen verlieren ihre Bedeutung und werden von dieser Malerei übersehen. Die Wirkung soll vom Ganzen ausgehen. Der Stimmungseindruck ist der des Spätnachmittags oder der Abenddämmerung, der Schum-

Digitized by Google

merstunde, wenn die Menschen untätig sitzen und Träumereien nachhängen. So hat der junge Rembrandt sich den Philosophen gemalt, einen Greis, der in gewölbter Halle am Fenster sitzt. Das Buch ist aufgeschlagen, aber er liest nicht. Durch das Fenster fällt Licht herein, streift den Kopf des Greises, den Boden, die Wand und die Treppenstufen. Doch bleibt in diesem Gemälde (Paris, Louvre) die Beziehung zwischen Figur und Raum noch äußerlich. Der Raum will noch durch bedeutende Architekturmotive wirken, durch ein Gewölbe, einen langen Gang und eine mächtige Wendeltreppe. Später wird der Rembrandtraum völlig schlicht. Eine kahle Wand, ein paar Balken der Decke und wenig Hausrat genügen ihm, um darin seine Helldunkelstimmung wirken zu lassen, und so sehr sind seine Menschen mit dieser Behausung verwachsen, als hätte das Raumdunkel selbst sie zu Gestalt und Geist verdichtet. Man mag an das stille Gemälde mit Tobias und seiner Frau denken, wo der Alte müde mit zusammengelegten Händen am Kamin sitzt, während die Frau uns den Rücken zukehrt und mit dem surrenden Spinnrade beschäftigt ist. Das Spinnrad wird auch gern von Nicolas Maes, einem Schüler Rembrandts, aufgenommen, um das Beschauliche und Behagliche der Räumlichkeit zu betonen. (Abb. 21.) Eins dieser Gemälde besitzt das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Eine Äpfel schälende alte Frau sitzt ganz in ihre Beschäftigung vertieft am Fenster, und das durch die enge Öffnung eintretende Licht malt in aller Stille seine Schatten und Dämmerungen und umhüllt



Abb. 21. Nicolas Maes, Obst schälende Alte. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 55×50 cm. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

Digitized by Google

damit so eng den einsamen Menschen, daß diese Frau ganz unlösbar mit dem Raume verbunden erscheint.

Während der Rembrandtraum besonders charakterisiert wird durch seine enge Beziehung zu den in diesem Raume befindlichen Menschen, beschäftigt eine andere Interieurmalerei in erster Linie die Sinne mit dem Spiel von Licht und Farbe und läßt den Menschen selbst nur als Fleck und Farbe erscheinen, ohne darüber hinaus sich tiefer mit ihm zu beschäftigen. Hier steht die Kunst des Pieter de Hooch obenan. De Hooch läßt in einen Helldunkelraum das Sonnenlicht einfallen, so daß es in scharf begrenzten Flächen aufleuchtet und durch den Kontrast zur Dunkelheit den Eindruck blendender Helle erweckt. Zugleich erstrebt er stärkste Farbenwirkung, indem er die Grundfarben Rot, Gelb, Blau in höchster Sättigung und möglichst rein verwendet. Damit das Licht nicht durch Reflexwirkungen die Lokalfarben schwächt, wählt er gern den Durchblick durch eine Tür in ein zweites Zimmer, so daß der Blick vom Dunkeln ins Helle geht. In dem großen Interieur des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums liegt das helle Sonnenlicht auf dem Türpfosten, der im Durchblick sichtbar wird. Unberührt von diesem Lichtzentrum herrscht im vorderen Raum die stärkste Farbe, das satte Ziegelrot des Kleiderrocks, und aus der dunklen Bettzone tritt noch ein reines Blau hervor. Das Dämmerige, Schattige des Rauminnern im Gegensatz zum leuchtenden Sonnenschein draußen gibt schon allein die Stimmung des Geborgenen und Stillen und hieraus entspringt das ruhige Figurenmotiv: die Mutter, die sich anschickt, ihr Kind zu stillen. Pieter de Hoochs Gemälde zeigen stets höchste Einfachheit und Klarheit der Raumwirkung. Seine Räume bauen sich in wenigen Linien und Flächen zusammen, und die Tiefenwirkungen sucht er nicht durch linearperspektivische Mittel zu erreichen, wie es die Antwerpener Raummaler taten, sondern ausschließlich durch die feinen Abstufungen von Licht und Farbe, wie sie sich unter dem Einfluß des mehr oder weniger dichten Luftmediums ergaben (Abb. 22). So gibt er etwa im Vorderraum das satte Blau eines Stuhlbezugs. Ein zweiter, gleicher Stuhl wird im Durchblick zum andern Zimmer sichtbar, aber infolge der größeren Entfernung erscheint das Blau hier weniger satt und rein, so daß das Auge schon in den verschiedenen Abstufungen des Blau auf die Raumtiefe schließen kann. Diese Art der Beobachtung wird auf alle Einzelheiten ausgedehnt. Pieter de Hooch malt

Digitized by Google

in seiner besten Zeit bürgerliche Wohnräume von größter Schlichtheit der Ausstattung, und das Spiel des Lichts und der Farbe konnte in diesen Räumen um so eher zur Geltung kommen, als das Auge durch keine besonderen Reize der Innenausstattung oder durch das Tun und Treiben der Menschen abgelenkt wurde. Je mehr die Raummalerei die Aufmerksamkeit des Auges für sich be-



Abb. 22. Pieter de Hooch, Innenraum.
Amsterdam, Reichsmuseum. 52×61 cm.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

ansprucht, um so alltäglicher und bedeutungsloser werden die Menschen. In den Interieurs des Pieter Janssens, der in seiner Malerei dem Pieter de Hooch nachstrebt, sehen wir nur noch Rückenfiguren, damit das Auge nicht an einer Physiognomie, und sei sie noch so bedeutungslos, haften bleiben kann. Bei diesem Künstler wird die Wiedergabe des Lichtspiels schon virtuos und gekünstelt. Er treibt es so weit, daß das auf Wand und Fußboden auffallende Sonnenlicht noch einmal nach einer dritten Fläche zurückgeworfen wird und ein in solcher Ecke befindlicher

Digitized by Google

Stuhl auf diese Weise dreifache Schatten wirft. Schließlich bedarf es nur noch eines Schrittes, damit der Mensch ganz aus dem Zimmer verwiesen wird. Ein Stuhl und ein paar Kleidungsstücke bleiben zurück, als habe der Bewohner eben den Raum verlassen. Der Raum selbst wird zum Stilleben.

Ist in diesem Falle der Raumeindruck dadurch gesteigert, daß dem Auge alle Eindrücke, die nicht unmittelbar vom Interieur ausgehen, entzogen werden, so gewinnt die holländische Malerei noch ein anderes Mittel, die Interieurwirkung packender zu gestalten dadurch, daß sie den Beschauer gleichsam in nähere Beziehung zum Innenraum bringt, ihn in den Raum selbst hineinzuführen sucht. Diese Darstellungsweise läßt sich bezeichnen als das Nahraumbild. Ihm liegen folgende Beobachtungen zugrunde. Unter Voraussetzung der Aufgabe, den Innenraum so aufzunehmen, wie er sich unmittelbar dem im Raume selbst befindlichen Künstler aufdrängt, ergeben sich einschränkende Bedingungen. Im Gegensatz etwa zur Landschaft bietet der Innenraum eine nur geringe Zahl von Einstellungsmöglichkeiten auf verschiedene Distanzen, da der Künstler im Innenraum nicht weiter zurücktreten kann als in die äußerste Ecke. Infolgedessen reicht bei Aufnahme des Innenraums ein kleiner Sehwinkel nicht aus, da ja dann nur ein unbedeutendes Stück des Raumes erfaßt wird. Vielmehr ist ein verhältnismäßig großer Sehwinkel nötig, um wesentliche Elemente des Innenraums in das Bild einzuschließen, sei es ein Teil des Bodens oder wenige vor die Wand gestellte Gegenstände zur Aufweisung der Tiefe. Ein großer Sehwinkel kann aber nur erreicht werden, wenn die Bildebene dem Auge nahegerückt ist, d. h. der Innenraum muß unter den obengenannten Voraussetzungen bei kleiner Augendistanz aufgenommen werden. Umgekehrt wiederum gibt ein unter kleiner Distanz dargestellter Innenraum dem Beschauer die Illusion, als befinde er sich selbst im Zimmer drin. Die wichtigste Veränderung, die die Bilderscheinung bei kleiner Distanzannahme erfährt gegenüber einer Normaldistanzannahme, ist schon von Leonardo angedeutet: es sind die starken Unterschiede in den Größenbildern der verschiedenen Raumzonen. Die perspektivischen Veränderungen vollziehen sich nicht mehr im gleichmäßig ruhigen Flusse, sondern sprunghaft, indem schon in geringer Bildtiefe ein Gegenstand starke Verkleinerung und Erscheinungsänderung erfährt im Vergleich zu einem dicht vor dem Beschauer im Vordergrund befind-

Digitized by Google

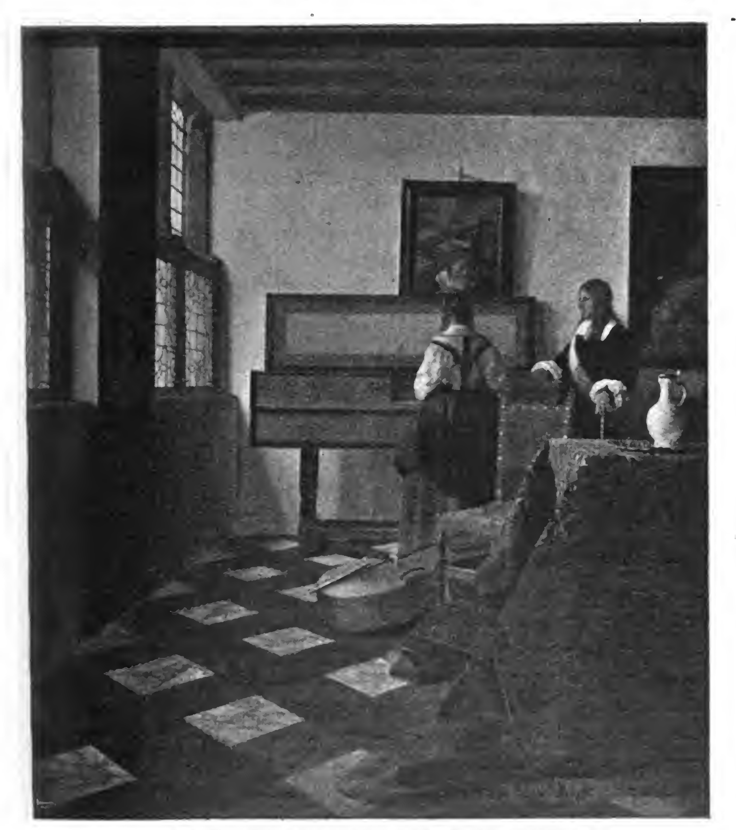


Abb. 23. Jan Vermeer van Delft, Innenraum.
Windsor. 73×63 cm. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

lichen Gegenstande. Die Gestaltung des Nahraumbildes tritt dabei in enge Beziehung zu einer die Form auflösenden Malerei. Wird der Blick etwa im Innenraum bei kleiner Distanz, also großem Sehwinkel, auf das Raumbild eingestellt, so kann er sich nicht auf einen einzelnen Gegenstand oder Punkt richten, sondern muß, um die Einheit des Blickfeldes zu bewahren, mit annähernd paralleler Augenstellung durch den Raum hindurchsehen. Dabei erblickt das Auge alle Gegenstände in unmittelbarer Beziehung zum Raumganzen, aber alle Formen verlieren

Digitized by Google

ihren festen plastischen Charakter und erscheinen, je näher dem Rande des Blickfeldes, um so verschwommener. Der erste, der das Problem des Nahraumbildes in seiner ganzen Schärfe verfolgt, ist Jan Vermeer van Delft mit seinen späteren Interieurdarstellungen. Absichtlich stellt er in einem solcher Innenräume von vorn bis hinten durch das Zimmer eine Anzahl Möbel hintereinander auf, um durch den Kontrast ihrer Größenerscheinung, die eben durch die kleine Distanzannahme bewirkt wird, den Eindruck der Raumtiefe und Raumnähe zu stärken (Abb. 23). Der Delfter Vermeer gibt seine Räume nicht mehr im Helldunkel wie Rembrandt oder Pieter de Hooch, sondern er wählt das zerstreute Tageslicht, das gleichmäßig den Raum durchdringt, denn ihm liegt daran, jeden Zoll des Nahraums mit dem Auge zu durchmessen und zu beobachten. Insofern führt der Delfter Vermeer das Raumproblem der holländischen Malerei über Rembrandt hinaus.

VI. Die Landschaft.

Das 17. Jahrhundert bemächtigte sich der Landschaft zu erster umfassender Gestaltung. Zwar kannte schon das 16. Jahrhundert die Landschaftsmalerei, doch nicht in dem neuen Sinne als eines einheitlichen Stücks Naturerlebens. Das Ganze blieb ein bei merkwürdiger Mischung von Phantasie und Nüchternheit Zusammengesetztes. Bühnenmäßig war die Anordnung. Kulissen rechts und links oder noch eine in der Mitte, so daß der Blick nach den Seiten in die Ferne ging. Zudem hatte die Darstellung drei Raumschichten zu respektieren. Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund hoben sich scharf voneinander ab, getrennt und bezeichnet wesentlich durch die Farben Braun, Grün, Blau, die in konventioneller Anordnung einander nach der Tiefe zu folgten. Man tut gut, solche Anfänge im Auge zu behalten, will man übersehen, wie weit die künftigen Meister sich entfernen. Das anbrechende 17. Jahrhundert nahm von der überlieferten Art der Malerei manches mit sich. Vor allem waren das Vielerlei an Bewegung und alle Merkmale, die den Reichtum und die Sicherheit einer „wohlgegründeten" Erde zeigten, den Flamen angenehm.

Die plastisch bewegte Landschaft ist zugleich die Landschaft der flämischen Kunst. Die Erde als aus eigener in-

Digitized by Google

nerer Kraft gewellte Oberfläche wird dargestellt mit ihren Schwellungen und Ausbuchtungen, ihren emporgetürmten Massen und allen hinströmenden Hebungen und Senkungen. Es ist dieselbe Kunst, die in der großen Figurenmalerei das Körperhafte und tastbar Gerundete bei reicher Bewegung gab. Auch die Erde wird zum Riesenkörper, in dem es kräftig pulsiert und lebt, und deren Leben an die Oberfläche aufsteigt.

Ältere Künstler wie Joos de Momper und Roelant Savery die von der Überlieferung ausgehen, suchen mit Vorliebe solche Gegenden auf, die ihrem Stilgefühl entsprechen: bergige und selbst gebirgige Landschaften. Roelant Savery hielt sich sogar längere Zeit in Tirol auf und hat dort offenbar zahlreiche Studien gemacht. Aber diese Studien beziehen sich stets auf das Einzelne und nicht auf das Ganze und Geschlossene des Eindrucks. So wird die Gebirgslandschaft dieser Künstler notwendig phantastisch in ihrem aufgebauten Reichtum. Felsen, schroffe Hänge, Abstürze, Schluchten und Ausblicke in weite Täler stehen beieinander. Eine wahre Entdeckerfreude herrscht, die von den sonderbaren Bildungen der Erdoberfläche viel zu erzählen weiß und oft durch das Ungekünstelte erfreut.

Darüber geht Rubens weit hinaus. Er hat der Erdbewegung erst den hinreißenden Schwung gegeben, der den flämischen Landschaftsstil charakterisiert. Er gibt nicht mehr das Gebirgige, das durch seine einzelnen Formationen auffällt, sondern die gewellte Landschaft, das hinströmende Auf und Ab des Geländes. In frühen Landschaften wie dem „Sommer" auf Schloß Windsor wird das Gelände, wo es angeht, mit Leben erfüllt, mit Bäumen und kleinen Waldbeständen, mit Vieh und Menschen und Wagen und mit kleinen Häusern (Abb. 24). Es wird ein rechtes „Erdlebenbild", diese Landschaft des Rubens. Er selbst, der große Künstler und Mensch, kennt das Landleben. Schloß Steen, sein Landsitz, kehrt häufig auf seinen Gemälden wieder. Er kennt die Erde, er ist mit ihr vertraut, mit ihr verwandt. Und immer, wenn er sie darstellt, ist es wie ein Gruß an eine Macht, die ihm nahe steht.

Des Lebens Pulse schlagen frisch, lebendig,
ätherische Dämmerung milde zu begrüßen;
du, Erde, warst auch diese Nacht beständig
und atmest neu erquickt zu meinen Füßen,
beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,
du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
zum höchsten Dasein immerfort zu streben. —

Digitized by Google



Abb. 24. Rubens, Sommer. Schloß Windsor. 1,46×2,24 m. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

Rubens gibt in seinen späteren Landschaften noch die ganze Gewalt seiner Komposition hinzu. Die Landschaft mit dem Regenbogen (München, Pinakothek) läßt einen Waldsaum zu fester dunkler Masse aufsteigen im Gegensatz zu einem freieren Ausblick auf der andern Seite, und darüber hält ein grandios geschwungener farbiger Bogen diese in allen Tiefen brausende Natur zusammen.

Ganz im Gegensatz hierzu steht die impressionistische Landschaft. Sie beherrscht die holländische Landschaftsmalerei im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts. Hier besteht die Absicht, die Erde so weit als möglich zu entkörpern, ihr alles Tastbare und Feste zu nehmen, die Formen aufzulösen und gerade durch das Gelöste und Lockere, durch das vage Hin und Her verhüllender Luft und Formmassen zu reizen. Vergeblich sucht das Auge festen Halt. Die Erde selbst wird den Blicken entzogen dadurch, daß der Horizont tief gelegt wird. Das Flachland, die Ebene wird aufgesucht, die dem Auge nirgends eine Begrenzung bietet, und so entstehen die Bilder, in denen ein wolkiger Himmel den größten Teil der Fläche einnimmt. In den Vordergrund wird gern das Wasser genommen, die schmalen Flüsse und Kanäle, für die Holland so zahlreiche Motive gab. Das jenseitige Ufer sieht duftig verschleiert herüber, und mit der Auflösung aller Formen verschwindet auch jede bestimmtere Raumwirkung. Ebenso werden alle festen und bestimmten Farben gelöscht[1]) Die gesamte Bildfläche erhält einen graugelben, graubraunen oder grünlichen Ton. Esaias van de Velde und Jan van Goyen bilden zuerst diesen Stil mit aller Entschiedenheit aus, und Salomon Ruysdael wie Albert Cuyp schließen sich ihnen an. Die beiden ersten Maler gehen noch von dem kräftigeren und naiv erzählenden Stil des beginnenden Jahrhunderts aus. Bald aber verschwindet aus ihren Gemälden alles, was den Beschauer dazu reizen könnte, die Dinge zu deuten, zu erkennen und zu benennen. Der Wolkenhimmel greift immer weiter um sich, die Figuren werden an Zahl beschränkt oder ganz beiseite gestellt, und selbst der Vegetation, zumal den Bäumen, wird ein gedeihliches Fortkommen schwer gemacht. Dann kommen die ausgeprägten Tonstimmungen

---

1) Diese finden sich noch bei Hendrik Averkamp, einem Übergangsmeister und einem der glänzendsten Landschafter und Koloristen zu Beginn des Jahrhunderts.

Digitized by Google



Abb. 25. Hercules Seghers, Holländische Flachlandschaft.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. 42×66 cm.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

(Abb. 25). Fahles Gewitterlicht, grünlich und unbestimmt sich verbreitend. Manchmal silberiger, grauer Himmel, Im Vordergrund eine kleine Fähre oder Fischer, die mit ihren Netzen beschäftigt sind. Albert Cuyp gibt einmal das Gelände, das diesem Stil am genehmsten liegt, die eintönig ausgebreiteten Dünen, die sich nur so weit erheben, daß der Blick sich in der dunstig verschwimmenden Tiefe verliert.

Da das Auge nichts Gegenständliches mehr fassen kann, wird es auf die feinen Reize geringer Tonunterschiede eingestellt. Hebungen und Senkungen einer einzigen Tonstufe wollen unterschieden und genossen werden. Und ebenso wie beim impressionistischen Porträt des Frans Hals wird auch in der Landschaft die offene Technik vielfach ein Anreiz für das Auge. Jan van Goyen führt eine flotte skizzenhafte Behandlung der Bildfläche ein, die mit wenig Strichen und Tönen dem Beschauer ein Ganzes vorsetzt. Hercules Seghers greift in dieser Zeit zur Radiernadel und erdenkt sich eine raffinierte Technik, um farbig getonte Blätter von intimstem Reiz zu schaffen. Die Landschaften in diesen farbig gedruckten Radierungen des Amsterdamer Reichsmuseums zeigen ein eigentümliches Gekritzel, das oft an eine Mondkarte erinnert. Eine Landschaft in Dunkelblau bringt in die Wol-

Digitized by Google

ken Lichteffekte, und stellenweise ist die Grundfarbe des Papiers stehengelassen.

Doch auch kräftigere Farbenreize kennt die holländische impressionistische Landschaft. Adriaen Brouwer muß hier an erster Stelle genannt werden mit den nicht sehr zahlreichen Landschaftsdarstellungen, die er gemalt hat. Seine Bildfläche ist mehr gefüllt als bei den vorher genannten Tonmalern. Sie bleibt aber stets unräumlich, und die mit dieser unräumlichen Wirkung verbundene Auflösung der gegenständlichen Form erhöht die reine Sinnenwirkung seiner breit hingestrichenen Farbflächen, die kräftig und doch zugleich mit erstaunlicher Weichheit und Luftigkeit die Rahmenlinien füllen. Noch stärker und unmittelbarer, wenn auch gröber und zudringlicher im Effekt, wirkt die Farbe dort, wo sie überraschend wie ein Feuerwerk in dunkler Nacht über die Fläche aufsteigt. Die holländische Malerei kennt schon früh solche Landschaften mit nächtlichen Feuersbrünsten, die im Motiv selbst einer impressionistischen Auffassung entgegenkommen. Das Auge sieht geblendet und kann nichts deutlich mehr erkennen. So wählt Esaias van de Velde 1623 ein Nachtgefecht (Rotterdam, B. M.) mit prachtvoll breit gemaltem Getümmel, in dem sich alle Einzelheiten verwischen, und nicht viel später malt ein kaum bekannter Maler, Viruly, ein verwandtes Thema mit allen Effekten eines in Feuer und Farbe stehenden Dorfes. Die reichsten Wirkungen nach dieser Seite bei feinerer Organisation des Kunstwerks bringt doch Aert van der Neer. Er wählt das natürliche Feuer eines Sonnenuntergangs und kennt genau seine Stunde. Dann läßt er aus umrahmenden Flächen von Braunrot, Blauviolett und kaltem stumpfem Blaugrün ein Geprassel von Weiß, Gelb (mit Violettkontrast), Orange, Gelb und Rot losbrechen. Ein Zeichen, daß er sich schon an den starken Farben einer späteren Zeit gebildet hat.

Rembrandts Landschaften gehören vorwiegend den vierziger Jahren an. Sie zeigen den impressionistischen Stil in der Art wie dunkle hin und her wogende Farbenmassen voll schwerer Stimmungen plötzlich durchlichtet werden. Er liebt es, bei dunkel gehaltenem Vordergrunde eine Stelle des Mittelgrundes aufleuchten zu lassen und den Himmel so stofflich und schwer zu geben, daß er nur ein anderer Aggregatzustand des Erdigen scheint. So werden Erde und Himmel unwirklich, romantisch, ein im Traum geschautes Land, das nicht betreten werden kann.

Digitized by Google

Die komponierende Landschaft wendet sich von dem Traumhaften und Verschleierten impressionistischer Tonstimmungen ab. Sie sucht wieder festere Formen, bestimmteren Inhalt, sichere Farben und will diese Elemente in streng gesetzmäßiger Durchbildung mit der Bildfläche verarbeiten. In erste Linie tritt die Forderung nach Klarheit der Raumwirkung und Farbenwirkung. Diese Stilforderungen bei denkbar einfachstem Motiv und klassischer Konzentration der Bildwirkung hat Jan Vermeer van Delft in seiner „Ansicht von Delft" (Haag, Mauritshuis) erfüllt. Im Mittelgrunde werden an einem in der Fläche zusammengehaltenen Streifen, der quer durch das Bild zieht, die Häuser und Dächer der Stadt erblickt, und an diesen Häusern und Dächern werden die Grundfarben Rot, Gelb, Blau in starker Sättigung und ausgiebiger Kraft ausgebreitet. Das warme Rot dominiert und legt sich ununterbrochen über die Dächerreihen der linken Bildhälfte. In der Mitte steht ein hellbelichtetes Gelborange über grünblauen beschatteten Bäumen, flankiert links von einem intensiv blauen Dachfleck, rechts von dem reineren lichten Gelb des Kirchturms. Das Gelb, stets im Lichte, zieht sich weiter fort über die rechte Bildseite und kontrastiert dabei zu vielerlei blauen Flecken. Trotz der Mannigfaltigkeit der Dachbildungen und der feinen Gliederung in der Silhouette der Stadtansicht gewinnt Vermeer in der natürlichsten Weise die für die Wirkung notwendige Geschlossenheit in der Fleckenform der Farbe. Über der Stadt steigt ein Wolkenhimmel auf, der in diesem Gemälde von jeher bewundert wurde. Mit einfacher und doch zugleich höchst kunstvoller Abstufung von Schatten und Licht gelangt er zu einer Kraft der räumlichen Wirkung, wie sie die holländische Malerei bis dahin nicht kannte. Aber nicht allein Vermeer verwendet die Wolken als raumbildendes Mittel. Überall in der holländischen Landschaft der 50er Jahre suchen die Künstler die grauen impressionistischen Schleierwolken zu festeren Bildungen zusammenzuballen gemäß den neugeforderten Gestaltungsprinzipien.

Ein anderes Mittel, Raumklarheit zu erhalten, geben die perspektivischen Durchblicke, die das Auge allmählich und an bestimmten Formen entlang zur Tiefe führen. Ein Waldweg, der weit hinten ins Helle ausmündet, eine Fahrstraße, die durch das Bild führt, sind bekannte Motive bei Jakob Ruysdael und Meindert Hobbema. Von der klarsten und prächtigsten Wirkung die Pappelallee des Hobbema in der Londoner Nationalgalerie.

Digitized by Google

Von allen hat **Jakob Ruysdael** der Landschaft die reichste und bedeutungsvollste Komposition gegeben. Er zeigt, wie ein einziges Motiv, in einem einzigen grandiosen Zuge durchgeführt,

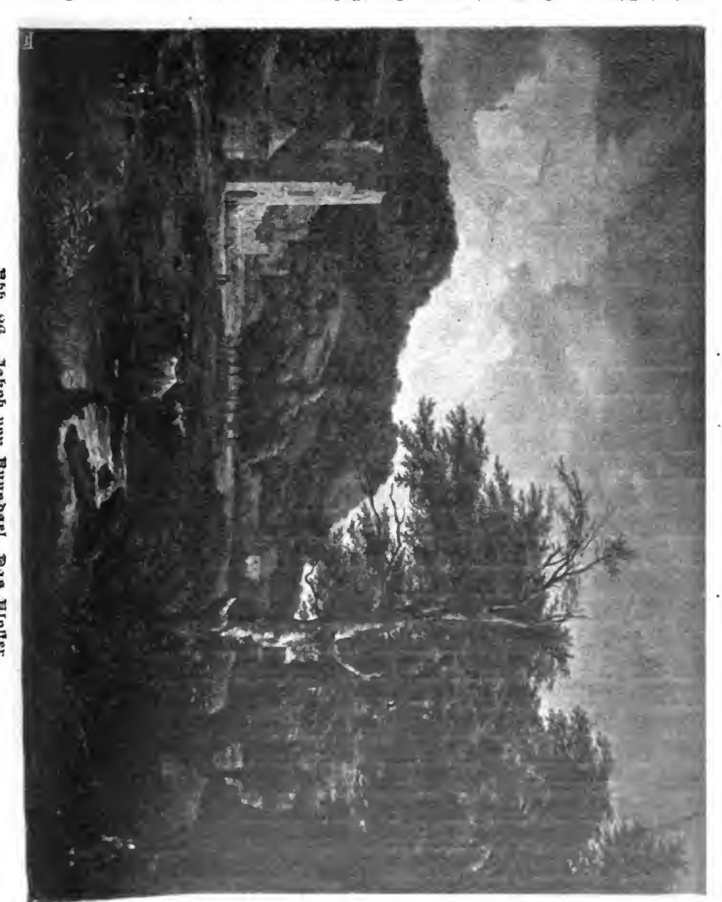


Abb. 36. Jakob van Ruysdael. Das Kloster.

den Bildraum beleben kann. Der Linie, der Form eine einmalige Biegung oder Bewegung zu geben und dabei in sich so reich wie möglich zu gestalten, das gibt seinen Landschaften das Notwendige und Unabänderliche. Daher darf er sich freier bewegen als die übrigen, darf zu Bergen und Wäldern zurückkehren und die Mas-

Digitized by Google

sen auftürmen. Denn er beherrscht sie (Abb. 26). „Ein Bild von Ruysdael, welches es auch immer sein mag — wohlverstanden sind die schönsten immer die bezeichnendsten — ist ein Stück Malerei aus dem Ganzen, voller Kraft und Logik, oben grau, unten braun oder grün, eine Malerei, die an allen vier Seiten in eine feste Beziehung tritt zu den lichtführenden Kannelierungen des Rahmens, die von ferne dunkel erscheint, die von Licht erstrahlt, wenn man sich ihr nähert, schön in sich, ohne Leeren und ohne Fehler. Es ist wie eine hohe und erhabene Gedankenkraft, die zu uns spricht, wie eine klanggewaltige Sprache." (Fromentin.)

In den Gemälden Ruysdaels sind die schweren Stimmungen, das Melancholische, Düstere oder Sehnsuchtsvolle in ihrer Abhängigkeit von Farbenwahl und Farbengebung deutlich erkennbar, wenn auch stets die Ausdruckskraft der Formen und Lichtbewegung bei ihm als Dominante bleibt. Die Kombination Blau-Gelb wird für J. Ruysdael besonders wichtig. Von seinen Landschaften bauen sich die bedeutendsten und wichtigsten auf dem Kontrast Blau-Gelb auf. Die Regel ist, daß ein gelber belichteter Fleck des Mittelgrundes (ein Kornfeld oder ein Sandweg) zu dem Blau oder Blaugrau des wolkig durchzogenen Himmels kontrastiert. Auf der großen prachtvollen Landschaft der Londoner Nationalgalerie wird die ganze Wirkung erreicht in der Art wie Gelb und Blau als Flecken über die gegenständliche Bedeutung hinausgehoben und zueinander in Beziehung gesetzt sind. Die Lichtwirkung ist gesteigert durch den stark verdunkelten Vordergrund. Dadurch, daß diese Dunkelheiten das lichte gelbe Kornfeld in die Tiefe zurückdrängen — verwandte Erscheinungen trafen wir in den frühen Landschaften Rembrandts — erhalten diese Landschaften etwas Geheimnisvolles und Rätselhaftes, das vergeblich nach Auflösung sucht. Ohne den besonderen Charakter des reinen oder mit Grau gebrochenen Blau wären diese Wirkungen nicht zu erreichen, die Stimmung nicht zu gestalten, und was das Gelb betrifft, so wählt Ruysdael niemals eine gesättigte Qualität, sondern sein Gelb ist stets gebleicht, fahl, müde wie die Farbe eines Kornfeldes bei heraufziehendem Gewitter.

Man begegnet oft der leichthin ausgesprochenen Ansicht, daß es in der holländischen Landschaft mehr auf das aufnehmende Auge des Malers als auf die bildliche Gestaltung ankomme. Das ist recht unkünstlerisch gedacht. Gerade die Wirkung der besten Werke beruht auf der besonderen Klarheit und strengen Gesetzmäßigkeit

Digitized by Google

der Bildform, und die Blütezeit holländischer Landschaftsmalerei, die eben die Zeit eines streng komponierenden Stiles war, gibt dafür Beispiele genug. Wie groß dieser Stil denkt, und wie er seine



Herrschaft selbst auf Künstler ausdehnt, die von der impressionistischen Tonmalerei herkommen, zeigt das Beispiel des Aelbert Cuyp. Sein „Flußufer im Mondschein“ (Sammlung Six. Abb. 27) gehört zu den großen Überraschungen, vor denen man in der

Digitized by Google

holländischen Malerei nie sicher ist. Nicht allein, daß hier im ersten Eindruck die klaren Kontraste des schweren ernsten Dunkels und der bleichen Mondhelle, des Gefüllten und des Leeren, des felsig-tastbar Bewegten und des ruhenden glatten Wasserspiegels an das Auge rühren — auch die führende Linienbewegung wird von größter Bedeutung für Teilung, Fassung, Wirkung der Flächenausschnitte und gibt Anfang und Ende mit unbeirrter Sicherheit. Die Linie setzt oben rechts am Bildrande an, hebt sich, maßvoll bewegt, gegen die lichten Wolken ab und leitet fast bis in die Bildmitte hinein, wo sie unversehens wie ein Lot hinabsaust auf die leere Horizontale. In engster Verbindung mit diesem Linienzuge dann die Stellung des Mondes, der um keinen Millimeter anders gerückt werden könnte, ohne die unsichtbaren Fäden der Komposition in dieser Bildhälfte zu zerreißen. Und dies ganze Gerüst wiederum erfüllt mit der zartesten Naturbeobachtung! So entsteht ein Reichtum der Bilderscheinung bei aller Gebundenheit der Form, daß dadurch die Kennzeichnung dieses Stils als klassisch gerechtfertigt wird.

Tier und Landschaft. Die Staffage blieb in der impressionistischen Landschaft gemäß den besonderen Stilforderungen bedeutungslos. Bei den großen Landschaftsmalern des gesetzmäßig komponierenden Raumstils ordnet sich die Staffage so weit unter, daß sie für den Gesamteindruck keine Rolle spielt. Daneben gibt es Künstler, die Mensch und Tier mit mehr Bedeutung in die Landschaft einführen, sie genauer beobachten und schließlich zu erzählen beginnen. Dann wird die Landschaft zum Schauplatz kleiner anekdotischer interessanter Begebenheiten. Der bekannteste Künstler dieser erzählenden Landschaften ist Philipps Wouwermann, einer der produktivsten niederländischen Maler, der mit großem Geschick seine kleinen Darstellungen zu komponieren versteht und ein außerordentlich umfangreiches Werk hinterlassen hat. Der reinen Landschaft näher stehen solche Darstellungen, in denen unter Verzicht auf jedes Anekdotische und Illustrierende das Tier einen besonderen Platz erhält.

Aelbert Cuyp muß hier wieder genannt werden. In den Landschaften seiner reifen künstlerischen Tätigkeit nimmt er gern das Weidevieh in den Vordergrund auf. Lagernde Kühe, deren glänzendes Fell prachtvoll beobachtet und von einem weichen Lichte gestreift wird. Die Londoner Nationalgalerie besitzt eine Reihe solcher Landschaften, die für Cuyp charakteristisch sind. Sie

Digitized by Google

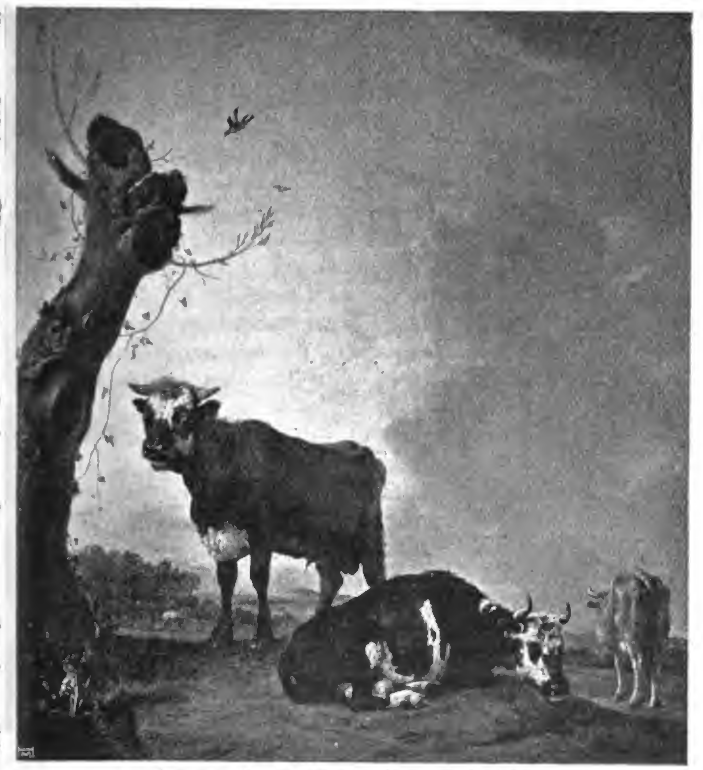


Abb. 28. Paulus Potter, Tier und Landschaft.
London, Buckingham-Palast.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

zeigen harmonische braungoldene Stimmungen. Zuweilen tritt ein schönes Rot hinzu. Doch meidet er im ganzen die ausgesprochenen Lokalfarben. Wenn Cuyp den Gesamtton kühler nimmt und den Vordergrund schärfer belichtet, so bleibt er doch immer im Gleichgewicht seiner Farbenkomposition, denn auch die kräftigeren Farben der im Vordergrund liegenden Tiere ordnet er der gewollten Harmonie ein.

Paul Potter bringt dann das Wertvollste der Tierlandschaft. Nicht allein, daß er das einzelne Tier und seinen Charakter kennt wie kein anderer und geradezu ein Tierporträt schafft. Das

Digitized by Google

berühmteste Zeugnis dafür der „Stier" im Haager Mauritshuis, der in einer erstaunlich detaillierenden Weise unter Beobachtung feinster Nuancen behandelt ist und trotzdem, trotz der lebensgroßen Darstellung — sich nicht ins Kleinliche verliert. Aber Potter kann auch in seinen reifsten Werken aus der Zeit kurz vor seinem allzufrühen Tode wundervoll geschlossene Bildwerke schaffen, und man darf erwarten, daß, hätte er länger gelebt, er das Tierstück den mächtigsten Kompositionsgedanken unterworfen hätte. Schon das Gemälde mit der Viehgruppe aus dem Buckingham-Palast zeigt einen monumentalen Zug (Abb. 28). Aber der Stier der ehemaligen Sammlung Salting (London), der allein, brüllend, gegen einen düster herauffahrenden graublauen Gewitterhimmel gestellt ist, bringt eine Leidenschaft und verhaltene Dramatik der Formen und der Stimmung, die von keinem Tiermaler Hollands je erreicht ist.

Ganz im Gegensatz zu Potter geht es bei Adriaen van de Velde stets ein klein wenig sonntäglich geputzt zu. In seinen Gemälden sehen wir uns einer vollendeten malerischen Kultur gegenüber, die sich im sicheren Besitze aller künstlerischen Mittel fühlt und im Geschmack niemals fehlt. Es ist eine mühelose Malerei. Noch kein Virtuosentum. Aber diese Kunst hat stets etwas gleichmäßig Fertiges und zeigt sich in den Motiven nicht immer frei von Eklektizismus. Wie sicher Adriaen van de Velde in der Behandlung der Bildfläche geht, im leichten Aufbau von Formen und Farben, beweist schon der Umstand, daß gerade er am meisten den Amsterdamer Künstlern Figuren in ihre Bilder hineinmalte und darin eine besondere Geschicklichkeit entfaltet hat. Gerade das Zusammensehen von Landschaft und Staffage ist auch für seine eigenen Werke charakteristisch, und darin unterscheidet sich auch seine Tierlandschaft von der Art eines Cuyp oder Potter. In der Behandlung der Farbe entfernt er sich mit der Zeit von den Gewohnheiten der klassischen Zeit. Einzelne Farbenflecke treten stärker hervor. Die kühlen Lokalfarben im Vordergrunde, besonders die Kombinationen Rot-Blau und Blau-Gelb, die anfangs im Schatten standen, werden ans Licht gezogen in hohen Sättigungsgraden, werden dabei glänzend blank und erscheinen oft wie poliert. Bestimmte Elemente der italienischen Landschaft tauchen auf, die zwar von A. van de Velde mit großer Feinheit verarbeitet werden, die aber doch zeigen, wie der Künstler sich einer Stilphase der holländischen Landschaft nähert, von der weiterhin noch zu reden ist.

Digitized by Google

Der Unterschied der Temperamente und des Stils zwischen Holländern und Vlamen macht sich kaum irgend so fühlbar wie im Tierstück. In Holland Darstellung weidender Rinder. Bei den Vlamen kommen die Wiederkäuer kaum vor. Hier greift man gleich zum Stärksten und Wildesten, was die Tierwelt aufweist. Löwen, Tiger, Eber; und das alles bei Jagd und Hetze und packenden Bewegungen. Selbst wenn das simple Geflügel auf der Bildfläche erscheint, so muß es doch wenigstens ein Hahnenkampf sein, wie bei Frans Snyders. Man braucht aber nur an die „Löwenjagd" des Rubens in der Münchner Pinakothek zu erinnern, um sich völlig bewußt zu werden, welche verschiedenen Eindrücke im Norden und Süden der niederländischen Malerei vom Tierstück verlangt werden.

In Antwerpen bleibt die Landschaft neben dem Tier durchaus nebensächlich. In Holland gibt es alle Arten Zwischenstufen von Bildern, in denen das Tier als Staffage untergeordnet bleibt bis zum reinen Tierporträt. Dagegen sind Anfang und Ende in der Entwicklung des Tierstücks durch die Einzelbeobachtung gekennzeichnet. Schon im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts malt Roelant Savery Rinder, Pferde, Geflügel, und später wird er ein ausgezeichneter Beobachter der ganzen Tierwelt. Unter seinen Zeichnungen finden sich Studienblätter mit einem Elefanten und einem Affen, die von der vorzüglichsten Wirkung sind. In allen diesen Darstellungen spürt man das Eindringliche und Sachliche seiner Aufmerksamkeit, wie er seine Freude hat am einzelnen Tier und es immer wieder genau betrachtet. Auch am Ausgang des Jahrhunderts, bei einem der berühmtesten Tiermaler Antwerpens, Melchior d'Hondecoeter findet sich eine besondere Schärfe in der Beobachtung des einzelnen. Aber ihr Sinn ist ein ganz anderer geworden. Die Beherrschung des Technischen ist so vollkommen, daß die Naturbeobachtung ein Feld für Malervirtuosen geworden ist. Das Malen wird eine Kunst, um zu verblüffen, und die Gemälde erhalten ihren Namen nach einer auf dem Wasser schwimmenden Entenfeder.

Die „italienische" Landschaft. Der auf Eleganz, Effekt und auf jede Besonderheit der Wirkung ausgehende Stil der späten holländischen Malerei macht sich die Landschaft dienstbar in einem Bildtypus, der durch die Aufnahme italienischer Stimmungen und Landschaftsmotive gekennzeichnet wird. Einmal in dem Sinne, daß hier der Süden als Fremde, ferner das Ungewohnte

Digitized by Google

fremder Trachten, fremder Bodenformationen wirkt. Dann aber auch durch Hervorhebung bestimmter, dem Norden ungewohnter malerischer Effekte, wie sie das intensive Blau des Himmels, das starke weißlich flimmernde Sonnenlicht, die Silhouetten der Ruinen in der Campagna oder die süßlichen Farben des italienischen Abendhimmels boten. Daß die holländische Malerei in diesem Falle sich dem fernen Süden zuwendet, braucht nicht wunderzunehmen, wenn man sich gegenwärtig hält, daß im Verlaufe des ganzen Jahrhunderts eine italienisch gefärbte Richtung in der holländischen Malerei mit durchläuft und niemals aufhört, ihren Einfluß auszuüben. Nur die Blütezeit der nationalen Malerei ließ diese Strömung nicht in den Vordergrund treten. Rembrandt lehnte es grundsätzlich ab, Italien aufzusuchen, und ebensowenig hatten Künstler wie Pieter de Hooch, der Delfter Vermeer oder Jan Steen das Bedürfnis, nach dem Süden zu ziehen. Dagegen war Utrecht ausgesprochenermaßen das Einfallstor aller italienischen Kunstweise, seitdem Künstler wie Abraham Bloemaert und Gerard van Honthorst schon im Beginn des Jahrhunderts als Figurenmaler Schule machten. Von Utrecht her hat denn auch die Entwicklung der italienisch-holländischen Landschaft ihre kräftigsten Antriebe erhalten. Utrechter von Geburt und Schüler Bloemaerts war der Landschaftsmaler Jan Both, der auch selbst Italien besucht hat.

Indessen handelt es sich nicht allein um die eigentlichen Italienfahrer, sondern auch um Künstler, die offenbar niemals im Süden waren, aber doch „italienisierende“ Landschaften malen Und damit stellt sich heraus, daß es sich hier nicht etwa um einen aus Rom importierten Stil handelt, sondern daß die Entwicklung der holländischen Landschaft selbst zu neuer Licht- und Farbenbehandlung drängte nach demselben Vorgang, der auch in den andern Bildgattungen zu beobachten ist. Wie die Behandlung der Farbe glatter wird, wie die Lokalfarben, — nicht nur die warmen, sondern auch die kalten — vom scharfen Lichte getroffen werden, wie das Blau des Himmels immer reiner hervortritt mit kontrastierenden gelben Wolken, und wie es dann auch quantitativ immer weiter in der Bildfläche um sich greift und schließlich zu dem effektvollen Plakatblau des italienischen Himmels gesteigert wird, das alles läßt sich in Landschaften von Karel du Jardin, Nicolaes Berchem, A. van de Velde deutlich verfolgen. Von diesen ist nur der erste in Italien gewesen, und von A. van de

Digitized by Google

Velde bemerkt ein Forscher wie Wilhelm Bode: „Das Wesen der Landschaft mit ihren Formen und ihrer Vegetation, wie das der Gestalten des Künstlers bleibt holländisch ... Wäre er selbst in Italien gewesen (wovon doch keiner seiner Biographen spricht), so hätte der fleißige und gewissenhafte Künstler die italienischen Motive in zahlreichen Studien festgehalten und den italienischen Charakter treuer und überzeugender wiedergegeben". (Rembrandt und seine Zeitgenossen.)

Reiner tritt die italienische Landschaft auf bei Künstlern wie Jan Both und später Adam Pynacker, Hendrick Mommers oder Frederik Moucheron, freilich nicht im Sinne bestimmter vor der italienischen Natur gemalter Werke, sondern als eine aus einzelnen Motiven komponierte romantische Gegend. So leicht diese Künstler der Manier verfallen, so darf man doch in den besten Werken die ungewöhnliche Feinheit ihrer Malerei nicht übersehen. Wo bei ihnen eine weiche fließende Lichtmalerei erscheint, dringen oft die zartesten Farbenstimmungen hinein. Ton in Töne rieseln leicht über die Bildfläche, und es gibt Gemälde, die selbst den Namen Corots heraufbeschwören.

Das Straßenbild, wie die holländische Malerei es geschaffen hat, muß als eine besondere Art von „Architekturlandschaft" genannt werden. Zu Beginn des Jahrhunderts treffen wir auch hier die Phantasie im Spiele. Der jüngere Steenwyck in Antwerpen und der Holländer Dirk van Delen malen in dieser Zeit prächtige Platzanlagen, die sie ganz nach ihrer Phantasie konstruieren und mit Säulenhallen und Gebäuden des Barockstils schmücken. Erst der Haarlemer Pieter Saenredam beginnt mit der sachlichen Aufnahme wichtiger architektonischer Bauten und schafft zum Beispiel in dem „Platz vor der Utrechter Marienkirche" ein Straßenbild, das mit dem feinen malerischen Stil die genaue Wiedergabe der Wirklichkeit verbindet. Diese Genauigkeit hat dann vor allen Dingen Gerrit Berckheyde in seinen zahllosen kleinen Gemälden gepflegt, in denen er die Straßen, die Grachten und die Plätze von Amsterdam malte und mit all den kleinen treuen Wirklichkeitszügen ausstattete, die uns ein genaues Bild des täglichen Straßenlebens des holländischen Städtelebens jener Zeit vermitteln. Das klassische Werk dieser Gattung aber ist die „Straße in Delft" des Jan Vermeer, von einzigartiger Feinheit der Komposition und höchster Kraft der Farbe. Ein Blick auf eine schräg aufsteigende Giebelwand, die sich warm und dunkelrot

Digitized by Google

von lockeren blaugrauen Wolkenmassen abhebt. Dazu in gelblichen Tönen ein kleines Stück des Straßenpflasters am unteren Bildrande und zwei oder drei stillebenhafte Frauengestalten, in denen ganz leise noch die Grundfarben nachklingen. Die klassische Durchbildung der Flächen in diesem Stück hat kein anderer Maler wieder erreicht. Jakob Ruysdael gibt in kühlen Farben und sicherer Raumwirkung die großen Plätze von Amsterdam wieder, auch hier ernst und zurückhaltend wie in seinen Landschaften. Gegen den Ausgang des Jahrhunderts bringt schließlich Jan van der Heyde das Straßenbild zu besonderem Ansehen. Mit der malerischen Kultur eines A. van de Velde nimmt er die Grachten, Brücken, Straßen, Tore von Amsterdam auf und hat schließlich auch Architekturszenen gemalt, in denen er nach seiner Phantasie verschiedene Bauten gruppiert.

VII. Das Seestück.

Das Seestück bleibt innerhalb der niederländischen Malerei im wesentlichen eine Provinz holländischen Kunstschaffens. Die Vlamen greifen nur dort ein, wo der Stil zum dramatischen Effekt und zum Exotischen drängt. Daß wir der intimen Seeschilderung zuerst in Holland begegnen, scheint bei einem Volk von Seefahrern und Malern natürlich, und die berufliche Liebe zur See spürt man freilich oft genug heraus aus dem, was sie vom Leben und Treiben auf dem Wasser zu erzählen wissen. Aber nicht aller Nachdruck darf auf diesen Zusammenhang gelegt werden, wenn man das Marinebild als Teil der gesamten holländischen Malerei erkennen will. Mit demselben Rechte ließe sich sonst — denkt man an das holländische Architekturbild — von einem Volk von Architekten sprechen. Vielmehr das Streben, sich der sichtbaren Außenwelt in jeder ihrer Erscheinungsformen zu bemächtigen, führt die Holländer des 17. Jahrhunderts auch zu dieser Bildgattung, die vorher der europäischen Malerei nur in kleinen versteckten Einzelschilderungen bekannt war. Man möchte glauben, die Holländer hätten die Ausdrucksmöglichkeiten für diese Bildgattung in demselben Jahrhundert, in welchem sie sie schufen, zugleich auch erschöpft, so vielgestaltig und erstaunlich reich ist die Bilderscheinung des Seestücks. Doch sind gewisse Züge an bestimmte Zeiten gebunden. Es lassen sich einzelne

Digitized by Google

Bildtypen aufweisen, die in ihrer Aufeinanderfolge zugleich den Entwicklungsgang kennzeichnen, den das Marinebild im Laufe des Jahrhunderts einschlägt.

Konventionell illustrierender Stil. Die neue Bildgattung setzt mit historisch bedingtem Inhalt ein. Die Seekämpfe gegen die Spanier waren jedermann geläufig, und diese Kämpfe wollte das Volk in seinen Bildern sehen. Wie mit dem Glockenschlage

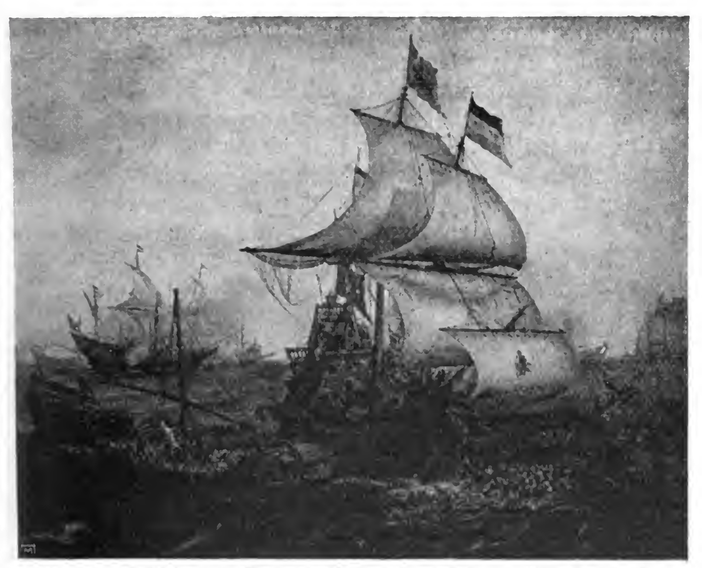


Abb. 29. H. C. Vroom, Spaniens Galeeren werden vor Gibraltar in den Grund gebohrt. Amsterdam, Reichsmuseum. 1,20×1,50 m.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

treten um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert die ersten Marinemaler auf: in Haarlem Hendrick Cornelisz Vroom, in Amsterdam Aert Antum. Es sind aufregende Erlebnisse, die sie erzählen, und Träger dieser Erlebnisse sind nicht die Menschen, sondern die Kriegsschiffe. Nicht die See wird geschildert bei diesen ersten Marinemalern, sondern das, was auf See sich abspielt: explodierende und versinkende Fahrzeuge, auf denen es von kleinen miniaturartig gezeichneten Figuren wimmelt, heimkehrende Kriegsschiffe, Spaniens Galeeren, die vor Gibraltar in den Grund gebohrt werden. Diesen Aufgaben entspricht die Darstel-

Digitized by Google

lungsart, die das heraushebt, was gesehen werden soll. Das Schiff steht im Vordergrunde einer noch primitiven Bildbühne. Die plumpen Körper mit dem barock aufgetürmten Achterdeck und den schweren gleichmäßig geblähten Segeln füllen fast die ganze Bildfläche aus (Abb. 29). Das Wasser ist undurchdringlich und gleichmäßig grün bis zum Horizont, die Schaumwellen sind zeichnerisch mit wenigen hellen Pinselstrichen gegeben. Der Himmel erscheint meist wie eine gleichmäßig gestrichene Bretterwand. Und nun die Freude an den Einzelheiten! Als gäbe es keine Atmosphäre, so stehen sie in bunten Farben hart nebeneinander, besonders die kleinen Figürchen, die miteinander kämpfen, in den Wellen verschwinden, sich anklammern, um sich schlagen, stechen, schreien und schießen. Neben H. C. Vroom und Aert Antum sehen wir Gemälde des gleichen Stils von Cornelisz Claesz van Wieringen, und ihnen schließt sich zunächst auch Abraham de Verwer an. In Antwerpen vertritt Andries van Eertvelt diesen die Kriegserzählungen der Zeit illustrierenden Stil[1]). Ein anderer Antwerpener, der nach Utrecht übersiedelt, Adam Willaerts, unterscheidet sich von den Holländern durch die besonderen vlämischen Bildzüge, die er seinem Seestück gibt, indem er Land und Küste in sein Bild hineinzieht. Die Küste bleibt aber nicht einfacher Strand, sondern wächst gleich zum Gebirge. Weder See noch Gebirge dürfen unbelebt bleiben, sondern müssen mit Geschehen erfüllt werden: eine Flotte ist in der Bucht vor Anker gegangen, Boote sind an das Ufer entsendet, und da die Seeleute gleich Gebirge vorfinden, so ergibt sich leicht eine aufregende Hochgebirgsjagd auf Gemsen oder wilde Ziegen. Derart sind seine Bilder der zwanziger Jahre des Jahrhunderts, die sich in Dresden und Amsterdam befinden.

Alle Tafeln dieser frühesten Marinemaler haben keine andere Absicht, als Einzelheiten auf der Bildfläche nebeneinanderzustellen, ohne sich Gedanken über künstlerische Wirkungen zu machen. Aber bald wirken sie altmodisch. Andere Künstler kommen auf, die anderes wollen und deren Absichten den Älteren schnurstracks zuwiderlaufen.

Impressionistischer Stil und Tonmalerei. Die bewegte See. Der neue Stil verlangte eine völlig veränderte Einstellung des Beschauers auf die Bilderscheinung. Wo das

1) Vgl. F. C. Willis, Niederländische Marinemalerei. Leipzig 1912.

Digitized by Google

Auge früher von Fleck zu Fleck sprang, in einem bunten Durcheinander sich mit Vergnügen zurechtfand, da schien jetzt alles wie von Schleiern verhüllt. Das Thema ist die unruhig bewegte See. Trübe Atmosphäre. Himmel und Wasser schmelzen im grauen Dunst ineinander. Am niedrigen Horizont tauchen kleine Fischerkutter gespenstisch gegen den wolkigen Himmel auf. Nichts einzelnes mehr wird wahrgenommen. Die Erzählung hört auf. Die Schiffe werden nebensächlich, werden zur Seite gedrängt. Aber die See selbst kommt zu ihrem Rechte, die See, wie sie dem, der als Fischer hinausfuhr, zum täglichen Erlebnis ward, der nichts als Wasser und Himmel sah und mit seinem Boot zwischen den vom Wind getürmten Wellenbergen verschwand und wieder auftauchte.

Die neue Forderung an das Auge gilt der Einstellung auf ein im Ton aufgelöstes Ganze. Die Farbe ist gelöscht. Ein grauer oder gelblich grauer Ton bedeckt das Bild. Schon diese Toneinheit als neues künstlerisches Darstellungsmittel gibt der Bilderscheinung den impressionistischen Stilcharakter. Feine Reize malerischen Genießens werden entdeckt, die vorher verborgen lagen, denn das vom Ton beherrschte Ganze bleibt nicht einförmig, sondern ist in sich bewegt. Innerhalb einer engbegrenzten Skala wechseln die feinsten Tonschattierungen in den gelockerten Wolkenschüben, deren Farbe sich kaum von der des Wassers scheidet. Eine vom Dunst verhüllte Ferne reizt das Auge, ohne zu beruhigen. Ein streifiges bleiches Licht fällt in die schäumenden kapriziös aufspritzenden Wellen. Die Masten schaukelnder Fischerboote pendeln unaufhörlich hin und her. Ein Regenschauer stürzt aus jagenden Wolkenzügen hernieder. Frischer Wind geht, und der Gischt schießt dem Beschauer unvermutet ins Gesicht.

Jan Porcellis zuerst hat solche Bilder gemalt. Seine „stürmische See" aus dem Jahre 1629 in der Münchener Pinakothek erhellt mit einem Schlage den Gegensatz zu der älteren Darstellungsart (Abb. 30). Was sehen wir? Wasser und Himmel; den Horizont möglichst tief genommen, ein paar Segelboote, zur Seite, flüchtig auftauchend, ein streifiges Licht — das ist alles. Jan Porcellis war ein vlämischer Emigrant, einer jener älteren Künstler, die zwischen Flandern und Holland hin und her getrieben wurden. Zu Beginn der 20er Jahre ließ er sich in Haarlem nieder, und dort erst scheint er den neuen impressionistischen Stil des Seestücks ausgebildet zu haben. Seine Bilder findet man in

Digitized by Google

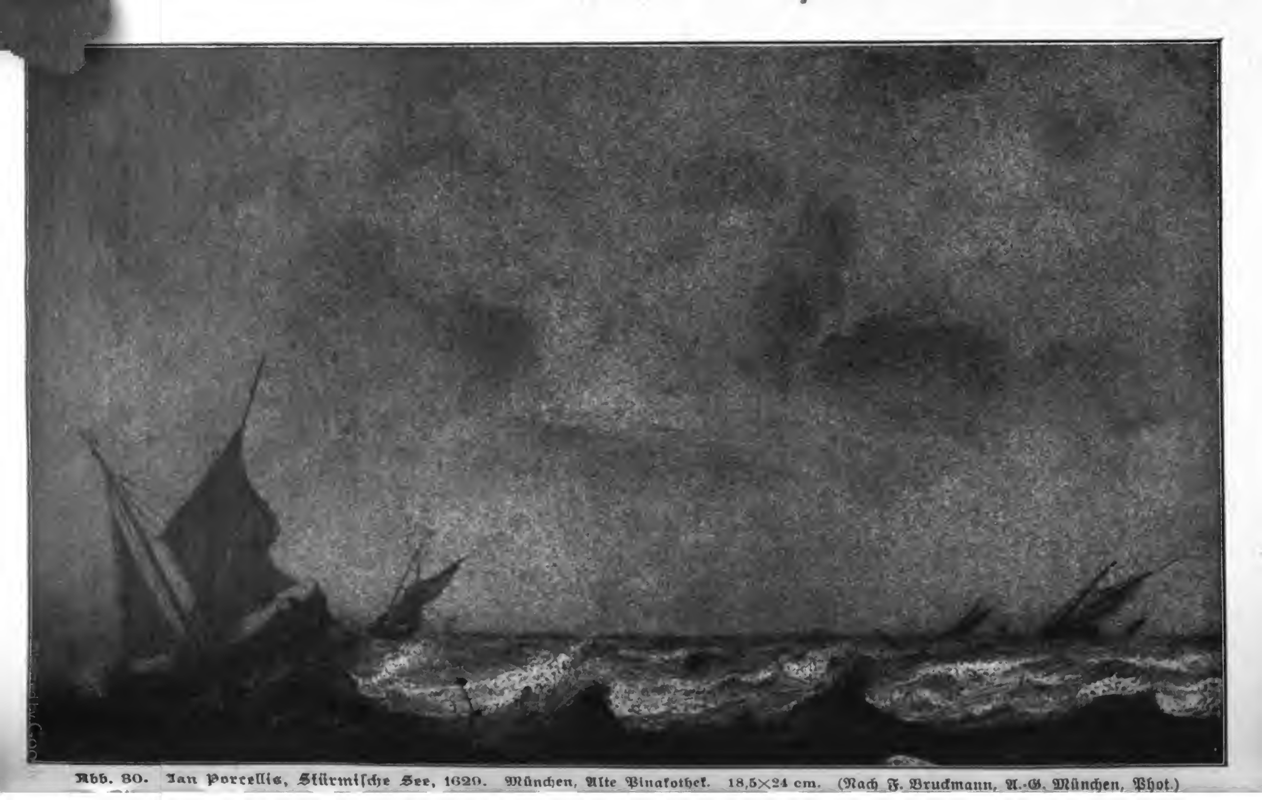


Abb. 80. Jan Porcellis, Stürmische See, 1629. München, Alte Pinakothek. 18,5×24 cm. (Nach F. Bruckmann, A.-G. München, Phot.)

Rotterdam, Berlin, Darmstadt, Hannover (Slg. La Porte), Budapest u. a. O. Er starb 1632 in der Nähe von Leiden. Auch sein Sohn Julius Porcellis ist als Seemaler bekannt, dessen Gemälde in Emden, Rotterdam, Wien denen des Vaters eng verwandt sind.

Von den Künstlerpersönlichkeiten, die Träger der Entwicklung sind, ist Simon de Vlieger, dessen Tätigkeit hauptsächlich nach Amsterdam fällt, an erster Stelle zu nennen. Während seine frühesten Gemälde mit den grotesken Felsküsten und den phantastisch sich bäumenden Wellen noch vielfach an die älteren Marinemaler erinnern, gehören die Seestücke der 30er Jahre durchaus der impressionistischen Tonmalerei an. Es sind noch unbedeutende Arbeiten darunter wie das 1633 gemalte Bild im Amsterdamer Reichsmuseum mit vorherrschenden graublauen und graubraunen Tönen. Andere Gemälde wie die prächtige „Flußmündung" ebendort mit den kurzen Wellen, dem unbegreiflich feinen Luftton und den unbeschreiblich sicher in die Bildfläche gestellten Schiffen, zeigen, daß der Künstler nicht gewillt ist, in der Entwicklung stehen zu bleiben.

Den wolkigen Dunst feuchter Luftmassen über den vom frischen Wind bewegten Wassern hat auch Jan van Goyen, den wir schon als Landschaftsmaler kennen, bevorzugt. Seine Seestücke gehören zu den kräftigsten und bedeutendsten der impressionistischen Periode in der Art wie sie mit wenigen fast skizzenhaften Strichen, grauen und braungrauen Tönen zu erstaunlich sicherer Wirkung entwickelt werden. Besonders versteht er es, den mächtigen Wolkengebilden, die über den Himmel heraufjagen, Form zu geben. Sie lösen sich allmählich von der tonig gebundenen Tiefe ab, sammeln sich zu geballten Haufen, bis schließlich um die Jahrhundertmitte mit überströmender Gewalt Wolkenmassen wie von vulkanischen Eruptionen aus der Tiefe heraufdampfen und und in der Höhe fortstreben über den Beschauer hinweg. Andere Seemaler dieser Zeit wie der Amsterdamer Hendrik van Anthonissen (1605—1655) folgen mehr der den Bildraum grau verschleiernden Art des Jan Porcellis. Der Haarlemer Pieter Mulier d. Ä. stimmt seine Marinen auf den silberigen gedämpften Ton der besten Werke Simon de Vliegers, und Salomon Ruysdael, der Landschafter, kommt in seinen trübflutenden Wellen der Art des van Goyen nahe.

Klassisch komponierender Raumstil. Die stille

Digitized by Google

See. Die Zeit nach der Jahrhundertmitte bringt einen innerhalb der Entwicklung des holländischen Seestücks klassischen Stil. Ein neuer Inhalt erfüllt die Bildtafeln. An Stelle des impressionistisch Unruhigen und Bewegten der vorangehenden Zeit tritt jetzt die Ruhe, die bestimmte Situation. Fahrzeuge mit hochaufragenden Masten sammeln sich reihenweise oder zu geordneten Gruppen, oder es sind wenige einzelne Schiffe, die nichts weiter zu tun haben als in aller Stille auf dem Wasser zu liegen. Festtag ist und spiegelglatte See. Die Landung eines Prinzen steht bevor. Ein Salutschuß rollt über das stille Wasser. Auf dem Achterdeck einer prachtvoll verzierten Barke stehen Trompeter und blasen eine schmetternde Fanfare. Und wenn nicht die Menschen paradieren, dann gewinnt die Seelandschaft selbst einen festlichen Charakter. Einzigartige und grandiose Wolkenbildungen überwölben den Raum, oder es werden die Tagesstunden gewählt, die der See eine besondere Farbigkeit verleihen: Morgen und Abend. Mächtige Schiffskörper mit schlaff herabhängenden Segelmassen liegen in den Farben, die die untergehende Sonne über den Himmel strahlt.

Eine neue Raumklarheit wird vom Auge verlangt. Die vorher vom Dunst verhüllte Raumtiefe arbeitet sich zu sicherer Wirkung heraus. Die Mastbäume der Schiffe werden dabei zu Wahrzeichen der veränderten Anschauung. In den Paradebildern des Simon de Vlieger, Jan van de Cappelle und Hendrik Dubbels wird das Auge durch die Schiffsgassen bis in die letzten Tiefen zum vollen Erlebnis der Raumkontinuität geleitet. Überall erwachsen auf der glatten Ebene neue, fein berechnete Orientierungspunkte, und darüber greifen die festeren Formen der Wolken in das perspektivische Gerüst hinein. Hand in Hand damit geht eine neue Bewertung der Farbe, die den grauen Ton mit größter Entschiedenheit verdrängt und neue Handhaben zur Klärung des Raumes bringt. Denn die Farben stehen jetzt nicht mehr wie zu Beginn des Jahrhunderts im bunten Durcheinander beisammen, sondern zeigen jene feinen Brechungen und Abwandlungen, die durch die verschiedene Dichte der Luftschichten und die gesetzmäßige Vertiefung des Raumes bedingt sind.

Gesetzmäßigkeit, Ruhe, Klarheit sind die ordnenden Faktoren, die überall sichtbar den klassischen Stil des Seestücks heraufführen. Vor allem ist es eine ganz neue Gesetzmäßigkeit der Bilderscheinung, auf die dieser Stil drängt. Die bildmäßige Kom-

Digitized by Google



Abb. 31. Jan van de Cappelle, Stille See, 1650.
London, National-Galerie. 83×113 cm.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

position, die auf Überordnung und Unterordnung aller Sichtbarkeiten innerhalb der Einheit der Bildfläche sieht, macht sich jetzt geltend. Es wird Rücksicht auf die elementaren Kontrastverhältnisse der Vertikalen zur Horizontalen genommen, und es ist kein Zufall, daß das Thema dieser Zeit die „stille" See mit ihrer glatten Fläche und den unbewegten Schiffsmasten ist. Ein einzelnes Motiv wird mit einem Schlage zur durchdringendsten Klarheit bei größtem Reichtum der Durchbildung entwickelt. Ein Akzent beherrscht die Fläche, alle andern Teile werden zu ihm in Beziehung gesetzt. Nichts bleibt ohne Zusammenhang. Auf einem Gemälde des Jan van de Cappelle (Abb. 31) sind die Boote zu einer Gruppe verdichtet, beherrscht von dem einen dunklen Segel, das wiederum in engster Zusammengehörigkeit mit den zur Masse geballten Horizontwolken steht. In einfacheren Motiven findet sich häufig eine noch stärkere Konzentration, so in einem kleinen Werke des jüngeren Willem van de Velde, das im Amsterdamer Reichsmuseum hängt. Durch den einfachen polaren Kontrast der im Vordergrunde vertikal aufragenden Segelstange zu einem fern gegen den Horizont gelagerten Schiffskörper wird

Digitized by Google

die Raumtiefe dem Beschauer zwingend veranschaulicht. Mit den wenigen schräg gegeneinander gerichteten Linien von Mast und Rahen genießt das Auge zugleich eine feine Aufteilung der Bildfläche, und die still herabhängenden Segeltücher geben dem Bilde ein paar anspruchslose Farbenflecken, während die kleinen ohne Beschäftigung herumstehenden Figuren den Eindruck des Beschaulichen dieses Naturausschnitts kaum bemerkbar verstärken.

Simon de Vlieger bereitet in den letzten Werken seiner künstlerischen Tätigkeit den klassischen Stil des Seestücks vor. In der „Schiffsparade" der Wiener Galerie aus dem Jahre 1649 finden wir bereits eine ausgesprochene Tiefenwirkung des Raumes und die beginnende lebhaftere Färbung, und in den „stillen" Seen der Schweriner und Rotterdamer Museen klingen die vollen ruhigen Stimmungen der neuen Zeit an. Sein künstlerischer Einfluß macht sich bei einem andern bedeutenden Amsterdamer Seemaler geltend: Hendrik Dubbels, dessen Gemälde einen ähnlich verlaufenden Entwicklungsgang aufweisen und in späterer Zeit, wie in dem großen Seestück aus der Sammlung van der Hoop des Amsterdamer Reichsmuseums, sich durch einen fein beobachtenden Naturalismus auszeichnen. Der eigentliche Meister der Stillen See aber war Jan v. d. Cappelle, ein reicher Färbereibesitzer, der zu seinem Vergnügen malte. Seine Seebilder, von denen sich die bedeutendsten in London und in den Privatsammlungen der englischen Großen befinden, erfüllen das Auge mit den satten, schweren Stimmungen einer reifen funkelnden Kunst, die alle ihre erlesenen Kostbarkeiten in die Hand eines einzigen zusammenschüttet.

Der vielseitigste und fruchtbarste aller Amsterdamer Seemaler, der zugleich auch mit seinen späteren Arbeiten aus der klassischen Periode des Seestücks hinausführt, ist Willem van de Velde de Jonge, der seit 1675 dauernd in England lebte und dort 1707 als Hofmaler des englischen Königs starb. Wie er mit erstaunlicher Beherrschung der Technik alle Mittel des gekennzeichneten Raumstils verwendet, sie stets neu kombiniert, sie auf die einfachsten und wirksamsten Möglichkeiten zurückführt und durch zahllose Bilder bekannt geworden ist, muß er als einer der bedeutendsten Künstler des holländischen Seestücks gelten. Erst in den vorgeschrittenen Jahren seiner Tätigkeit machen sich neue künstlerische Absichten bemerkbar, die auf einen abermaligen Stilwandel der Seemalerei weisen.

Digitized by Google

Pointierender Stil und Manierismus. Das Hafenbild. Übertriebene Kontraste, harte und bunte Färbung bei zeichnerisch genau beobachteten Einzelheiten, Unruhe der Bilderscheinung, elegant geputzte Figuren in gebärdenreicher Unterhaltung, das Fehlen des Beschaulichen und die Sucht, auffallende Natureffekte festzuhalten, gehören zu den Kennzeichen dieses Stils. Die stürmische See wird wieder bevorzugt. Zwei Bilder des Ludolf Bakhuysen in der Pittigalerie zu Florenz und in der Londoner Nationalgalerie kennzeichnen die neue Auffassung. Auf dem Londoner Gemälde sieht man bei wild bewegter See und zerrissenem Wolkenhimmel zwei parallel der Bildfläche aneinander vorüberfahrende Segler. Auf den ersten Blick fällt der Gegensatz zu der typischen Bilderscheinung des klassischen Stils auf: es fehlt die weite Ebene mit den Vertikalen, es fehlt die subordinierende Komposition und die Abstufung warmer Farbentöne. Statt dessen zwei gleichwertige Motive nebeneinander und gegeneinander, die Tiefe verschleiert, und die den Himmel gleichmäßig bedeckenden Wolkenwände bleiben entgegen dem Sinne eines streng komponierenden Stils ungeformt. Auf dem Gemälde des Pittipalastes herrscht ein fahles Licht. Auf dem erregten Wasser werden die nach allen Richtungen gelenkten Segelschiffe durcheinandergewirbelt, und die regellos auseinanderlaufenden Linien der Mastbäume scheinen absichtlich die Einheit der Bildfläche zerstören zu wollen. Neben der stürmischen See werden die Hafenansichten ein gern gewähltes Thema. Doch wird der Vorgang mit einer gewissen Theatralik in Szene gesetzt und bühnenmäßig zugespitzt. Im Vordergrunde treten Herren und Damen auf, große Figuren, die gleichwertig neben den Schiffsmotiven verwendet werden. Der Hafen von Amsterdam wird oft in dieser Weise wiedergegeben. Dem Streben nach Pointierung des Inhalts kommen die südländischen Häfen in ihren Motiven besonders entgegen. In den italienischen und orientalischen Küstenstädten gab es Gelegenheit, das bunte Gewimmel fremder Matrosen, auffallende Trachten zu malen und durch den ungewohnten Landschaftscharakter dieser Häfen die Neugierde des Beschauers zu erregen.

Alle Farben ändern sich. Statt der leuchtenden, warmen und reichen Farben der klassischen Zeit kommen Flächen mit vorher nicht gekannten Mischfärbungen auf, zum Teil in toniger weich vertriebener Art, zum Teil in harten fest begrenzten Flecken, die

Digitized by Google

einem kühlen Lichte ausgesetzt werden. Ferner läßt sich vielfach eine wieder auftretende Neigung zum grauen und graugelben Ton beobachten wie in den Werken des Jakob Bellevois und Abraham Storck.

Der in seiner Zeit berühmteste Seemaler dieses Stils ist Ludolf Bakhuysen, der als „Konstjuweel van Amsterdam" gepriesen wird. Aus Emden gebürtig kam er in Amsterdam bald in Mode, erhielt große offizielle Aufträge und nahm im letzten Viertel des Jahrhunderts unbestritten den ersten Platz unter den in Holland tätigen Seemalern ein. In Rotterdam malte Lieven Verschuir, dessen kleine Bilder mit ihren gesteigerten bunten Lichteffekten im Rotterdamer Boymansmuseum fast an Turner denken lassen. Von Reinier Nooms, gen. Zeemann, sieht man charakteristische Mittelmeermarinen in der Hamburger Kunsthalle, im Braunschweiger Museum, ferner in Amsterdam und Rotterdam. Die höchste Unruhe aber und die ins Phantastische getriebene Ausbildung der exotischen See- und Hafenstücke, der effektvollen Panoramen und bizarren Studienmotive finden sich bei den Antwerpener Seemalern, die von jeher ihre Neigung zum pointierenden Stil nicht verbargen, und von denen die Gebrüder Bonaventura Peeters und Jan Peeters am bekanntesten sind.

VIII. Das Kirchenstück.

Die niederländische Malerei besaß von jeher eine besondere Vorliebe für die Darstellung des Kirchenraums. Im 17. Jahrhundert erwächst eine besondere Bildgattung, die sich ausschließlich damit beschäftigt, den architektonischen Kirchenraum zu gestalten und Werke von feinster malerischer Haltung schafft. Im Kirchenstück kommt besonders deutlich der Wechsel im Verhältnis zwischen Künstler und Objekt zum Ausdruck je nachdem in welcher Entwicklungsperiode der niederländischen Malerei wir uns befinden. Man sollte meinen, für den Künstler müsse es das Einfachste und der gegebene Anfang sein, vor seinen Gegenstand hinzutreten und ihn schlecht und recht abzuzeichnen. Man sollte meinen, das sei besonders der Fall, wenn der Gegenstand eine Architektur, ein Kirchenraum ist. Doch das trifft keineswegs zu. Wie in andern Bildgattungen sehen wir auch im Kirchenstück, daß es dem Künstler zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht dar-

Digitized by Google

auf ankommt, ein naturgetreues Abbild zu schaffen, sondern daß er sich ausschließlich nach der von ihm erdachten und gewünschten Bildwirkung richtet. So wählt das Kirchenstück im Beginn seiner Entwicklung nicht einen wirklich existierenden Raum für die Darstellung, sondern es geht von dem phantasierten architektonischen Innenraum aus.

Der Phantasieraum zeigt, daß es nicht angängig ist, von einem Nichtkönnen des Malers zu sprechen, ebensowenig wie man die phantasierte romantische Landschaft dieser Zeit auf ein Unvermögen des Künstlers zurückführen darf. Vielmehr kommt in diesen Erscheinungen ein bestimmter künstlerischer Wille zum Ausdruck, der insofern im Kirchenstück am wenigsten verkannt werden kann, als die Künstler in der Darstellung des phantasierten Kirchenraums alle die Mittel — in erster Linie alle perspektivischen Mittel — beherrschen, mit deren Hilfe sie ebensogut eine in der Wirklichkeit existierende Kirche hätten darstellen können. Ein charakteristisches Beispiel bietet die Phantasiekirche des Hendrik Arts. Einzelne Raumteile sind hier so zusammengefügt, wie sie in Wirklichkeit unmöglich zusammen gesehen würden. Und doch merkt der Beschauer diesen Umstand erst, wenn er in das Bild gleichsam hineinzuschreiten versucht und sich die Lage der Räume nachrechnet. Denn die Architektur ist so ausgezeichnet in die Bildfläche eingefügt, und die von der dargestellten Architektur auf der Bildebene abgeteilten Flächen sind so gut proportioniert und auf die Bildeinheit bezogen, daß der harmonische Bildeindruck den Gedanken an Wirklichkeit oder Unwirklichkeit des Kirchenraumes zunächst gar nicht aufkommen läßt. Hendrik Arts ist einer der ältesten holländischen Maler des phantasierten Kirchenraums. Zu gleicher Zeit arbeiteten in Antwerpen die Architekturmaler Hendrik Steenwyck der Jüngere, der bei seinem Vater, dem älteren Steenwyck gelernt hatte, und die Familie Neefs, von denen Peter Neefs der Ältere künstlerisch am höchsten steht. Sie haben feste Umrisse in der Zeichnung der Architektur und harte Farben, und häufig nehmen sie die Formen der Antwerpener Kathedrale als Ausgangspunkt für ihre Malereien, wobei sie mit Vorliebe den Blick durch das Mittelschiff der Kirche wählen. Phantastischer sind die Darstellungen, die einen Einblick in eine Menge kleinerer willkürlich zusammengefügter Räume geben. Die Figuren, die diese Kirchen beleben, sind nicht von den Architekturmalern selbst gemalt, sondern von

Digitized by Google

besonderen Figurenspezialisten hineingesetzt, wie es damals in vielen Bildgattungen üblich war. Auch in Holland gibt es noch im zweiten Viertel des Jahrhunderts Architekturmaler, die phantasierte Kirchenräume darstellen, deren Formen sie der Spätgotik oder der Renaissance entlehnen. Manchmal werden kleine Figurenszenen aus der biblischen Geschichte wie etwa die Vertreibung der Händler aus dem Tempel hinzugefügt. In ganz vereinzelten Fällen wird ein historisches Denkmal zum Ausgangspunkt genommen. Gerade hier zeigt sich, wie weit der vom Stil geforderte Phantasieraum die Künstler beherrscht. Obwohl das Grabmal Wilhelms I., des Oranierfürsten, in der alten Delfter Kirche steht, und ein Künstler wie B. van Bassen, selbst Architekt, es dort zeichnete, wird es doch von Bassen auf dem Gemälde des Budapester Museums in einen frei erfundenen Kirchenraum hineingestellt. Und ebenso verfährt später noch Dirk van Delen in einem Gemälde, das sich heute im Amsterdamer Reichsmuseum befindet.

Der Wirklichkeitsraum. Mit dem vierten Jahrzehnt setzt in Holland eine streng sachliche Auffassung des Kirchenraumes ein. Der Haarlemer Pieter Saenredam, der vor allem hierher gehört, ist der erste Architekturmaler, der die Kirche malt, wie sie in der Wirklichkeit gegeben ist (Abb. 32). Er zuerst macht genaueste Aufnahmen bestimmter Kirchen, und von ihm sind daher auch eine Menge Zeichnungen erhalten, die alle mit größter Sorgfalt gearbeitet sind. Schon die Art, wie er genaueste Kontrolle über seine Arbeiten führt, charakterisiert die Persönlichkeit Saenredams, denn nicht nur die Jahreszahl, die Angabe des Gegenstandes findet sich stets bei ihm, sondern sogar das volle Tagesdatum. Oft kommen noch Notizen hinzu, die sich auf die Geschichte der Zeichnung beziehen, ob er ein Bild danach gemalt habe, wann dies geschehen sei usw. Seiner Kunst begegnet man leicht mit dem Vorwurf der Nüchternheit. Das ist ungerechtfertigt, und ich wiederhole mein früheres Urteil über den Künstler [1]): „Gewiß hat seine Art etwas ungeheuer Sachliches. Aber wie wohltuend berührt diese Sachlichkeit nach den Phantastereien der vorangehenden Generation und nach den Werken der vorhergehenden Entwicklungsstufe. Zudem spricht aus seiner Sachlichkeit eine so wurzelfeste Achtung vor der Architektur, ein beschei-

1) H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910.

Digitized by Google

denes Zurücktreten vor dem Kunstwerk des geformten Raumes, daß er darin einer der liebenswürdigsten Künstler Hollands genannt werden muß.“ „Saenredam ist der erste Porträtmaler des holländischen Kirchenraums. Seine Kunst bewegt sich in Gefühlswerten von größter Schlichtheit. Genauigkeit der Aufnahme war ihm vor allem Grundlage der künstlerischen Gestaltung. Was er suchte, war die ungetrübte Klarheit der architektonischen



Abb. 32. Pieter Saenredam, Die Haarlemer Neue Kirche. Budapest, Museum. 86×103 cm.

Physiognomie. Der Raum mußte sich vor ihm ohne jede Verhüllung in aller Einfachheit entfalten, und nur in dieser Geradheit eines offenen Gesichts machte es dem Künstler Eindruck. Saenredam ist daher unter den holländischen Architekturmalern derjenige, der außer den stolzen Kirchen der großen Städte auch die schlichten Räume kleinerer Gemeinden aufsuchte und sie mit derselben Treue und Sorgfalt behandelte wie jene.“ Der malerische Stil Saenredams ist durch das Streben nach toniger Einheit der Bildfläche gekennzeichnet, ein Streben, das zu jener Zeit, der

Digitized by Google

Saenredams künstlerische Tätigkeit vorwiegend angehört, die gesamte holländische Malerei beherrscht. Die großen Flächen holländischer weißgetünchter Kirchen boten dem Künstler ein willkommenes Objekt, um daran seine Malerei feinster Tonschattierungen zu zeigen. Milchweiße Lichtflächen mit zarten bläulichen und violettfarbenen Schatten spielen durcheinander, oder der Gesamtton wird bräunlich genommen und durch versprengtes Rot belebt. Seine spätesten Werke suchten eine kräftigere Farbensprache, die ihm in der Ansicht der Marienkirche (Rotterdam, Museum) besonders schön gelingt.

Während Saenredam von vornherein sich dem Kirchenraum der Wirklichkeit zuwendet, gibt es andere Architekturmaler, die erst im Verlaufe ihrer künstlerischen Entwicklung vom Phantasieraum zu der neuen Stilphase übergehen. Dieser Wendepunkt tritt etwa um die Jahrhundertmitte ein. Nach 1650 ist nur selten eine Phantasiekirche gemalt worden. A. de Lorme malt in dieser Zeit ausschließlich die Rotterdamer Kirche; Gerard Houckgeest, der ebenfalls in seinen Frühwerken phantasierte Kirchenräume gibt, wendet sich wie mit dem Glockenschlage 1650 der Alten Kirche in Delft zu. Houckgeest besonders hat seit 1650 eindrucksvolle Gemälde geschaffen. Seine Kirchenstücke unterscheiden sich von allen, die bis dahin gemalt waren und bezeichnen in der Gesamtentwicklung den Punkt, wo

der komponierte Raum auftritt. Wie beim Übergang von der Gesellschaftsmalerei zum bürgerlichen Sittenbild oder in der Landschaft vom impressionistischen Stil zum komponierenden, hat man auch jetzt vor den neuen Kirchendarstellungen, die 1650 auftreten, das Gefühl, als käme man vom Allgemeinen zum Besondern. Die Bilderscheinung ist fester, geschlossener, bestimmter, großartiger, die Komposition geht auf Überordnung und Unterordnung der einzelnen Wirkungsmomente. So werden gern zwei oder drei Pfeiler zum herrschenden Motiv und zur sicheren Aufteilung der Bildfläche gewählt. Die Farben werden bestimmter und klarer. Gegenüber den Darstellungen Saenredams kann man jetzt von einer Individualisation des Raumes in Ort und Zeit sprechen. Nicht mehr wie bei dem Haarlemer Meister wird eine Übersicht über den gesamten Kirchenraum gegeben, sondern nur ein bestimmter Teil der Kirche, wie etwa der Chor der Neuen Kirche zu Delft mit dem Oraniergrabmal: der Raum scheint dem Beschauer gleichsam näher gerückt, und die Schrägsicht durch den

Digitized by Google

Raum, die Saenredam noch unbekannt ist, erhöht die lebendige und unmittelbare Wirkung (Abb. 33). Wichtig wird dann die Staffage. Während die Künstler des Phantasieraums sich ihre Figuren noch von besonderen Malern hineinsetzen ließen, macht Saenredam zuerst mit der Einheit des Raumes Ernst. Er wählt nur wenige kaum bemerkbare Figuren, die er sorgfältig an den Wänden verteilt, damit sie nicht unnötig auffallen. Houckgeest weist ihnen eine neue Bedeutung zu. Sie treten sicherer und freier im Raume auf, werden stärker in Farbe gekleidet und sind in die Bildkomposition verflochten. Wie Gerard Houckgeest hat auch Hendrik van Vliet die Delfter Kirchen gemalt und zeigt in seinen Gemälden denselben Kompositionsstil wie jener ältere Künstler. Bei beiden aber taucht schon hier und da ein neues Element auf, das bei stärkerer Ausbildung für die Bildwirkung dem Kirchenraum wiederum ein verändertes Aussehen gibt: das Licht.



Abb. 33. Gerard Houckgeest, Chor der Delfter Alten Kirche. Amsterdam, Reichsmuseum. 68×56 cm.

Bei Houckgeest fällt es in feinen Streifen durch die bunten Glasfenster auf Pfeiler und Wände. Bei Hendrik van Vliet tritt es in schärferen effektvollen Flecken auf wie in dem prächtigen Bilde der Sammlung Moltke in Kopenhagen. Hier hat sich schon ein neuer Bildtypus durchgesetzt:

der Stimmungsraum. Der bedeutendste Meister dieser Kunst, die nun nicht mehr das sachliche Interesse an der Architektur in den Vordergrund stellt, sondern die besondere Stimmung eines Kirchenraums, wie sie der Künstler bei bestimmter Beleuchtung und zu bestimmter Stunde erlebt, zum Ausdruck bringen will, ist

Digitized by Google

Emanuel de Witte. Er war kurze Zeit um die Jahrhundertmitte mit dem oben genannten Houckgeest und Vliet in Delft tätig, aber schon nach wenigen Jahren finden wir ihn in Amsterdam, wo er bis zu seinem Tode blieb. E. de Witte geht von dem komponierenden Raumstil aus, der für die Delfter Maler charakteristisch ist. Aber bald schlägt er eigene Wege ein. Er verdunkelt den Kirchenraum und läßt ihn dann plötzlich an einzelnen Stellen durch die einfallenden Sonnenstrahlen aufleuchten (Abb. 34). Das Licht führt einen förmlichen Zerstörungskampf gegen die festen Formen der Architektur. Es prallt auf die Pfeiler auf und reißt leuchtende blendend scharfe Stückflächen heraus, oder es liegt in breiten gelben Streifen über dem Boden, greift durch den Raum hindurch mit seinen Reflexen, während in der Tiefe schattenhafte Gestalten einem Begräbnis folgen. Zuweilen taucht er die weißen Pfeiler der Amsterdamer Kirche von oben bis unten in weißes Sonnenlicht, so daß aus dem dunklen Pfeilersockel die Lichtvertikalen wie ein Springbrunnen hervorschießen. Ein andermal gibt er den Durchblick durch das Querschiff der Amsterdamer Oude Kerk. Das Licht verglüht auf Wänden und Pfeilern in lila und gelben Tönen. In der dämmerigen Tiefe glimmen die bunten Farben der Glasfenster, und durch das große spätgotische Mittelfenster schimmern die Gebäude der Außenwelt mit verschwommenen Umrissen in zarten grauen und rosa Tönen. Aber noch ist der Sieg des Lichtes nicht vollendet. Nichts einzelnes mehr soll erkannt werden. Der ganze Raum soll sich auf-



Abb. 34. Emanuel de Witte, Kirchenraum. Hamburg, Kunsthalle. 119×105 cm.

Digitized by Google

lösen in ein einziges Zucken und Flimmern. Und so entsteht ein Gemälde, das zu den schönsten Arbeiten des Künstlers gehört, ein nur kleines Stück Renaissancearchitektur, im Besitze der Hamburger Kunsthalle. Schärfer als je begrenzen sich hier die Lichtflecken gegen das Dunkel. Die Schatten bleiben schwer und trübe und verfinstern sich und bewirken, daß das Licht immer plötzlich und unvermittelt im Raume aufspringt. Die farbigen roten, gelben und braunen Töne glimmen wärmer als sonst, und in der Tiefe zerschmilzt das Licht im glühenden Fluß bunter Farben.

Noch ein anderes charakterisiert die Gemälde de Wittes aus dieser Zeit: die unregelmäßige Zerstreuung zahlloser fleckenhafter Einzeldinge über die Bildfläche. Große und kleine Fahnen, Totenschilder, Wappen, Altartafeln, Denkmäler, Orgeln, Türen, Schranken durcharbeiten die Bildfläche und steigern das beunruhigende flackernde Leben des Raumes. Wenn man die Reihe dieser malerischen Darstellungen de Wittes an sich vorüberziehen läßt, so weckt die allmähliche Verfinsterung des Kirchenraumes den Eindruck sich zusammenballender Wetterwolken, deren drohende Schatten durch immer heftigere Blitze durchlichtet werden. Aber dieser gewaltige Kampf, wie das Licht allen Zusammenhang der tastbaren Begrenzungen zerreißt, geht in einer zauberhaften Stille vor sich. Alles psychische Geschehen in diesem Raume liegt gebunden in der aufmerksam horchenden Menge, die in dunkler Schwere auf dem Boden hockt und dem Prediger lauscht.

In den Werken seines Alters wird de Witte ausgeglichener. Er läßt eine feine gedämpfte Buntheit glimmender Farben herrschen. Das Licht führt keinen Kampf mehr, sondern liegt in traumhafter Ruhe gelöst im Raume. Das leise Atmen gelösten Lebens nach allen vorangehenden Heftigkeiten wird in diesen spätern Werken spürbar. Am ergreifendsten wirkt es wohl in dem Bilde der Sammlung Tritsch (Wien), einer Schöpfung voll dunkler Stille, in der die Menschen lautlos wie Schemen des Raumes auftauchen und untergehen. Architektur und Mensch erscheinen, um einen Ausdruck Riegls zu gebrauchen, nur noch als Verdichtungen des unendlichen Freiraums.

IX. Das Stilleben.

Die gesamte niederländische Malerei birgt in ihrem Wesen einen Grundzug, die Außenwelt stillebenhaft aufzufassen, d. h. nur die Oberfläche der Dinge, den glänzenden Schein auf das

Digitized by Google

Auge wirken zu lassen, alles Glitzern, Spiegeln, das Rauhe und Glatte und alles, was als fest oder flüssig oder luftförmig empfunden wird, nur diesem sinnlichen Eindruck nach wiederzugeben. Daher das fortgesetzte und genaue Malen nach der Naturwirklichkeit, das Aufsuchen solcher Motive, die dieser Auffassung entgegenkommen, das Malen „ohne Gedanken", das in der niederländischen Malerei mehr als in jeder anderen Zeit hervortritt, wenn man von der modernen Malerei absieht. Solche Malerei schafft sich im Stilleben als Bildgattung eine in der Gesamtheit ihrer Produktion nebenherlaufende Reihe von Lösungen bestimmter künstlerischer Probleme, die an einer Zusammenstellung toter Dinge aufgezeigt werden. Das Stilleben stellt gleichsam ein besonderes Laboratorium der Malerei vor, um mit den rein sinnlichen Werten von Farbe und Licht zu experimentieren. Daher kann es am wenigsten Inhalt gebrauchen und verwertet seinen „Gegen-Stand" nur insoweit er angesehen werden kann. Um so mehr läßt das Stilleben nach der einen oder andern Seite hin die malerischen Absichten der jeweilig herrschenden Kunstweise erkennen.

Einzelbeobachtung und Massenwirkung. In Antwerpen ist die Blumenmalerei zu Hause. Sie nimmt ihre Motive von dem Blumenschmuck wie er in der Wirklichkeit anzutreffen war, als bunter frischer Kranz zur Umrahmung der Madonnenbilder oder als Strauß, der in Glas und Vase aufgestellt wird. Dieser Malerei kommt es vor allem darauf an, die einzelne Blume nach Form und Farbe wiederzugeben, und die genau beobachteten Blumen werden dann zusammengestellt. Da ihre Farben nicht in Rücksicht auf die Gesamtwirkung abgewandelt werden, so entsteht der Eindruck kräftiger Buntheit und einer gewissen Härte, die namentlich die Blumenstücke des Daniel Seghers charakterisieren. Gern wird dann der Strauß vor eine steinerne Nische gestellt, um einen geeigneten Hintergrund von ruhigem neutralem Ton zu gewinnen und den Blumen durch die feste Rundung der Nische einen stärkeren Zusammenschluß zu sichern. Während Blumen ein verhältnismäßig kleines Format verlangen, kann sich der Zug der Antwerpener Malerei zu großdekorativen Darstellungen besser im Tierstilleben entfalten. Denn hier geht es auch in dieser toten Welt wilder und aufregender zu als unter den Blumen. Schon das Quantitative wirkt hier ganz anders. Die Tiere werden in natürlicher Größe gegeben, so daß

Digitized by Google

ein Hirsch oder ein Eber einen beträchtlichen Teil der Fläche einnimmt. Auch diese Malerei geht vom einzelnen und von genauer Naturbeobachtung aus, und die erste Frage ist, ob der Maler seinen Gegenstand gut getroffen hat. Das Stoffliche des Tierfells in seiner mehr borstigen oder glatten oder feinhaarigen Eigenart ist es, was der Maler zu geben sucht oder das verschiedenartige Gefieder der Vögel und des Geflügels. Dazu treten dann noch Früchte, Gemüse, Fische und ab und zu als Kontrast ein



Abb. 35. Frans Snyders, Stilleben. Dresden, Kgl. Galerie. 1,70×2,45 m.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

lebendes Tier, ein Hund oder ein Affe, der einen Pfirsich stiehlt. Alles das wird in Massen nebeneinander aufgestapelt, reihenweise auf Schaubänken oder auf Stufen verteilt. Frans Snyders und Jan Fyt waren besonders berühmt wegen solcher prunkenden Riesenstilleben (Abb. 35). Da sehen wir einen Schwan mit weit geöffneten Flunken liegen und darüber einen Pfau mit seiner bunten Schleppe. Dann einen Eber mit geöffnetem Maul, einen Fasan und einen mächtigen Hummer. Auf der andern Seite sind Beeren, Äpfel, Pfirsiche, Weintrauben, Feigen und Zitronen zusammengelegt, während auf einer tieferen Stufe ein erlegter Hirsch zwischen Spargel, Kohl, Kürbis und Artischocken

Digitized by Google

seine Viere streckt. Solche Massenwirkungen im großen Format haben die Holländer nie erstrebt. Sie gehen von vornherein auf intimere Wirkung aus. Zwischen vlämischer und holländischer Kunst vermittelt die Blumenmalerei des Jan Davidsz de Heem, der, ein Holländer von Geburt, die Hälfte seines Lebens in Antwerpen tätig war. Seine Sträuße sind freier gebunden, zeigen nicht mehr die harten Lokalfarben der Antwerpener, sondern eine oft warme schöne Abtönung in der Zusammenstellung der Farben. Aber auch er läßt die Einzelheiten deutlich hervortreten, auch wenn er in Hell und Dunkel feinere Abstufungen wählt. Er liebt es, einzelne Gegenstände wie etwa eine goldene Taschenuhr von feiner Arbeit, eine Streudose oder einen Pokal zwischen seinen Früchten und Blumen aufzustellen. Wo er als Hintergrund oder Rahmung steinerne Nischen oder barocke Architektur und Ornamentik gibt, wirkt er besonders von der Antwerpener Stillebenmalerei beeinflußt. Seine Frühwerke dagegen zeigen eine ganz andere Kunstweise, die als eine spezifisch holländische gekennzeichnet ist und auf den Frühstil des holländischen Stillebens überhaupt hinweist.

Tonmalerei. Vorwiegend im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts tritt neben die übrigen Bildgattungen holländischer Malerei, die einen generalisierenden Ton oder die freien impressionistischen Wirkungen zarter Farbenschattierung anstreben, auch das holländische Stilleben. Diese Malerei wählt gemäß ihren künstlerischen Ansichten einfache Zusammenstellungen solcher Dinge, die schon von Natur aus nicht durch reiche Farben auffallen, sondern sich verhältnismäßig neutral verhalten. Es sind hauptsächlich einfache Frühstückstische, auf denen spiegelnde Gläser, Kannen und Schalen eine wichtige Stellung einnehmen, dann Bücher, Musikalien und Instrumente und schließlich Fischstücke. Die Anordnung der Gegenstände bleibt in diesem Stilleben stets einfach und begnügt sich damit, die Dinge in Breitformat nebeneinander aufzureihen, so daß nur die harmonische tonige Färbung den Zusammenhalt gibt (Abb. 36). Die stumpfen Töne eines Zinntellers mit Austernschalen werden etwa mit dem matten Grün eines Römers und dem Blaßbraun eines Brotes zusammengesehen. Auf dem weißen Tischtuch liegt das höchste Licht. Bei den Fischen fallen die kühlen silbergrünen Töne ins Gewicht, während Bücher und Laute warme Tonschattierungen von Braun und Braungelb zeigen. Besonders umfangreich

Digitized by Google

und zugleich belebend sind die Beobachtungen metallischer Töne und Lichtreflexe auf den verschiedenartigen Gefäßen. Silberne Schalen stehen neben fein gearbeiteten Zinnbechern und breiten Weingläsern, wobei die Gläser wiederum zur Hälfte gefüllt sind, um die verschiedenen Brechungen des Lichtes zu beobachten. Früchte sind selten und sparsam verteilt. Dagegen werden gern Brot, Pasteten und hohe Stangengläser, mit braunem Bier ge-



Abb. 36. Willem Claesz. Heda, Stilleben. München, Alte Pinakothek. 75×91 cm. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

füllt, eingereiht. Die Haarlemer Pieter Claesz und Willem Claesz. Heda genießen von den Stillebenmalern dieses Stils den größten Ruf, doch gibt es eine Menge anderer Künstler, die oft nur mit wenigen, aber ebenso trefflichen Werken bekannt sind. Einen Gegensatz, dem Inhalt nach, zu solchen Frühstücks-tischen bilden die Darstellungen, die an die Vergänglichkeit aller irdischen Genüsse mahnen sollen, die sogenannten Vanitas-Bilder. Da sehen wir auf einer Tischecke Totenschädel, erloschene Kerzen, eine Sanduhr und dergleichen symbolisch aufzufassende Dinge liegen. Ein andermal finden wir einen Schädel zwischen

Digitized by Google

Flöten, Geige, Laute und Notenbüchern, und ein Zettel trägt die Inschrift: vita brevis, ars longa.

Die Entwicklung des holländischen Stillebens geht nun zunächst darauf aus, den Aufbau und die Anordnung der Gegenstände kunstreicher zu gestalten und der Farbe eine kräftigere Wirkung zu sichern, und wie in anderen Bildgattungen, ergibt sich auch im Stilleben um die Jahrhundertmitte eine reichere Bilderscheinung, die den Anbruch einer neuen Stilphase ankündigt.

Komponierender Stil. Mit der neuen künstlerischen Absicht ändert sich gleich das Format. Statt des Breitformats, in dem die Dinge nebeneinander gereiht stehen und liegen, wird jetzt mehr ein quadratisches oder ein Hochformat bevorzugt. Dabei werden die Dinge näher zusammengerückt und übersichtlicher gruppiert. Man sieht sofort das, was liegt, das, was zu halber Höhe aufragt und das, was sich gestreckt aufrichtet. Häufig findet sich ein klassischer Aufbau zum Dreieck, und dies Dreieck in sich wiederum so reich wie möglich gestaltet. Die Gegenstände müssen sich ihrem Charakter nach scharf unterscheiden, und jeder Typus darf nur einmal vorkommen. Nicht, daß, wie bei den älteren Stillebenmalern, drei oder vier ähnlich gestaltete Gefäße einander in der Wirkung beeinträchtigen. So werden etwa eine Porzellanschüssel, eine gebauchte silberne Kanne und ein schlank emporsteigender Glaspokal zusammengestellt. Eine solche Gruppe von formal strenger Komposition wird dann in ein von reichem Licht durchbrochenes Helldunkel gestellt und durch eine zentral eingegliederte Farbenkombination kräftigster Ordnung zur höchsten Wirkung gebracht. Das Blau einer Delfter Schale, das Gelb einer Zitrone und das satte tiefe Rot eines Apfels oder eines weingefüllten Glases treten zum Grundakkord zusammen, während das höchste Licht auf einer silbernen Kanne flimmert. Der Art sind die Meisterwerke, die Willem Kalff um 1660 malt (Abb. 37). In diesem Stilleben entfaltet sich der Aufbau der Licht- und Schattenmassen, der Formen und Farben mit derselben Kraft künstlerischer Durchbildung wie in einem inhaltlich wertvolleren Thema. Weniger streng und klassisch im Aufbau, aber mit derselben kraftvollen Behandlung der durch ein feines Helldunkel gehobenen Farben malt Abraham van Beijeren seine Fischstücke.

Auch Rembrandt macht sich in dieser Zeit an das Stilleben. Freilich — er malt keine Glaspokale und Zitronen, sondern einen

Digitized by Google



Abb. 37. Willem Kalff, Stilleben. Amsterdam, Reichsmuseum. 71×63 cm.
(Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München.)

geschlachteten Ochsen! Vor allem muß man des Gemäldes aus dem Jahre 1655 im Louvre gedenken! Ein Stück Malerei von einer Gewalt und Frische, daß plötzlich jene Spezialisten des Stillebens zierlich und nichtssagend erscheinen. Das Innere eines geschlachteten Ochsen in seinen minutiösen Formen und Farbenreichtum ist dort in ein grandioses Gewirk von pastosem Gelb und Rot übersetzt, dessen unbeschreibliche Wirkung nicht zu erklären ist, weil sie nur erlebt werden kann.

Der naturalistische Effekt. Gegen den Ausgang des Jahrhunderts geht die Stillebenmalerei in eine Phase virtuoser

Digitized by Google

Stoffmalerei über. Die Künstler kehren wieder zur Einzelbeobachtung zurück, mit der die Entwicklung einsetzte. Aber damals war es ein Lernen an der einzelnen Erscheinung in der Natur. Jetzt wird die einzelne Erscheinung bis zur Sinnentäuschung nachgebildet. Ein Stück Wild so zu malen, daß man glaubt, es mit Händen greifen zu können, daß man meint, den Wildgeruch zu spüren, wird jetzt ein Ehrgeiz des Künstlers. In gleicher Weise strebt die Blumenmalerei den höchsten Naturalismus der Lokalfarbe bei scharfem Lichteinfall vor dunklem Grunde an, und wenn Rachel Ruysch eine Fliege auf einem Laubblatt malt, so weiß man nicht gleich, ob die Fliege sich eben auf das Bild gesetzt hat, oder ob sie nur gemalt ist.

Dieser Ausgang der Stillebenmalerei bringt noch einmal das wechselnde Verhältnis des niederländischen Künstlers zur Natur in den Vordergrund. Man sieht, es kommt nicht darauf an, der Natur virtuos zu folgen, sondern (um einen Ausdruck van Goghs zu gebrauchen) still aus der Palette zu schöpfen — und die Natur folgt daraus.

Digitized by Google

Verzeichnis der Abbildungen.

Damit der verschiedene Größenmaßstab der Abbildungen nicht zu falschen Vorstellungen über die Originale Anlaß gibt, sind den Abbildungen die Maße der Gemälde beigegeben.

Digitized by Google

Verzeichnis der Malernamen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Digitized by Google

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Psychologie der Kunst

Eine Darstellung ihrer Grundzüge

Von R. Müller-Freienfels

In 2 Bdn. Bd. I: Die Psychologie des Kunstgenießens und des Kunstschaffens. Bd. II: Die Formen des Kunstwerks und die Psychologie der Wertung. Geh. je M. 4.40. In einem Band in Leinwand geb. M. 10.—

Dieses Werk behandelt die Fragen der Kunsttheorie vom Standpunkte der modernen Psychologie und — soweit es angängig ist — der Psychophysiologie. Es kommt ihm vor allem auf eine möglichst exakte Beschreibung der Tatsachen in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit an. Es ist also nicht beabsichtigt, ein ästhetisches Gesetzbuch zu liefern, nicht Regeln und Forderung aufzustellen, sondern Verständnis der Tatsachen zu geben. Darum ist mehr als anderswo die ganze Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit des ästhetischen Lebens herangezogen worden, und es sind vor allem auch die individuellen Verschiedenheiten eingehend behandelt. Stärker als je sonst ist der Zusammenhang mit den übrigen Lebensgebieten betont und damit durchweg der modernen biologischen Denkweise Rechnung getragen worden. Dabei gehen die Beispiele und Anwendungen vor allem auf die künstlerischen Interessen gerade der Gegenwart und deren brennendste Fragen ein. Der erste Band gibt eine eingehende Analyse des künstlerischen Genießens wie des Kunstschaffens, der zweite Band behandelt die Kunstformen, bringt eine psychologische Analyse des Stiles in der Kunst und stellt zuletzt die Prinzipien der künstlerischen Wertung dar.

Grundbegriffe der Kunstwissenschaft

Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert u. in systemat. Zusammenhange dargestellt von

Professor Dr. August Schmarsow

Geheftet M. 9.—, in elegantem Leinenband M. 10.—

Die hier vorgelegten Untersuchungen sind historisch und erkenntnistheoretisch zugleich; einerseits werden die Voraussetzungen dargelegt, unter denen die Kunstwerke der Spät-Antike entstanden, darüber hinaus aber wird das Wesen der einzelnen Künste aufgezeigt und ihr gegenseitiges Verhältnis geklärt.

„Schmarsows Werk gehört zu denjenigen Arbeiten, die für jeden, der zu den allgemeinen Fragen der Ästhetik und Kunstwissenschaft Stellung nehmen will, unentbehrlich sind. Erwachsen aus den gründlichsten Studien der Geschichte der spätantiken Kunst, erstrebt es allenthalben eine philosophische Besinnung über die Grundbegriffe, welche die Entwicklung der Kunst in dieser sowohl von der klassischen Archäologie wie von der neueren Kunstgeschichte noch nicht erschöpfend behandelten Übergangszeit erklärlich machen."

(Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie.)

Digitized by Google

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten

Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung

Von Professor Dr. **August Schmarsow**

Geh. M. 2.—, in Leinwand geb. M. 2.60

„...Die sechs Vorträge Schmarsows bilden den wertvollsten Beitrag zur Literatur über die Kunsterziehungsfrage. Schmarsow entwickelt seine (schon aus seinen Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste bekannte) Anschauung über das Verhältnis der Künste zueinander, um zu zeigen, wie jede einzelne einer besonderen Seite der menschlichen Organisation entspreche, wie eben darum auch alle einzelnen Künste eng miteinander verknüpft sind, da sie alle von dem einen menschlichen Organismus ausstrahlen. So tritt denn Schmarsow auch in erster Linie für die Erziehung des ganzen Menschen zur künstlerischen Betätigung ein."

(Deutsche Literaturzeitung.)

Die Renaissance in Florenz und Rom

Von Professor Dr. **Carl Brandi**

3. Auflage. Geh. M. 5.—, in Leinwand geb. M. 6.—

„Liebenswürdiger, anmutiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erstarrten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber, ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden. Der Verfasser, von Fach Historiker, zeichnet mit sicherer Hand den politischen und sittengeschichtlichen Hintergrund der Zeit; aber keine der mächtigen, aus den mannigfachsten Impulsen entsprungenen Strömungen, die sich in ihr zu reiner Harmonie vereinten, ist ihm fremd, und mit gleicher Beherrschung des Stoffes charakterisiert er die schöpferischen Kräfte wie in Kirche, Staat und Gesellschaft, so in Wissenschaft, Dichtung und bildender Kunst."

(Deutsche Rundschau.)

Albrecht Dürer in seinen Briefen

Von Oberbibliothekar Dr. **Markus Zucker**

Mit 20 Abbildungen. Geb. M. 2.—

„Eine herrliche Idee: aus dem geschriebenen Wort das Bild der Persönlichkeit heranwachsen zu lassen und insbesondere auch das Lebenswerk derselben in klaren Zusammenhang zu bringen mit den Empfindungsgehalten und den Anschauungen ihrer Zeit. Wie wird das unvergängliche Lebenswerk Dürers durchleuchtet, wenn man diese Briefe liest! Wie belebt sich die edle Gestalt Dürers, wenn man an der Hand der intimsten Äußerungen hineinschaut in das Seelenleben dieses großen Menschen. Nach dem Lesen dieses Buches, das auch äußerlich verwöhnteste Ansprüche befriedigt, wird es klar, wie äußerlich selbst der Kenner den Nürnberger Meister besah."

(Neue Vogtländische Zeitung.)

Digitized by Google

ie besten Einführungen in die Hauptwissensgebiete bietet in den inhaltlich vollständig in sich abgeschlossenen und einzeln erhältlichen Bänden

IE KULTUR DER GEGENWART
RE ENTWICKLUNG UND IHRE ZIELE
RAUSGEGEBEN VON PROF. PAUL HINNEBERG

systematisch aufgebaute, geschichtlich begründete Gesamtdarstellung unserer heutigen ur, die eine Zahl erster Namen aus Wissenschaft und Praxis vereinigt und Darstellungen einzelnen Gebiete jeweils aus der Feder des dazu Berufensten in gemeinverständlicher, künstlerisch gewählter Sprache auf knappstem Raume bietet.

RLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN

I. Teil. Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.

älfte. Religion und Philosophie, Literatur, Musik und Kunst (mit vorangehender Einleitung zu dem Gesamtwerk). [14 Bände.]

(* erschienen.) In Halbfranz geb. jeder Band 6 Mark mehr.

- allgemeinen Grundlagen der Kultur Gegenwart. (I, 1.) 2. Aufl. M. 18.—, M. 20.—
- Aufgaben und Methoden der Geisteswissenschaften. (I, 2.)
- Religionen des Orients und die altmanische Religion. (I, 3, 1.) 2. Auflage. M.—, M. 10.—
- Religionen des klassischen Alters. (I, 3, 2.)
- schichte der christlichen Religion. Einleitung: Die israelitisch-jüdische igion. (I, 4, 1.) 2. Auflage. M. 18.—, 20.—
- stematische christliche Religion. (I, 4, 2.) Auflage. M. 6.60, M. 8.—
- gemeine Geschichte der Philosophie. 5.) 2. Auflage. M. 14.—, M. 16.—
- stematische Philosophie. (I, 6.) 2. Auf. M. 10.—, M. 12.—
- *Die orientalischen Literaturen. (I, 7.) M. 10.—, M. 12.—
- *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. (I, 8.) 3. Aufl. M. 12.—, M. 14.—
- *Die osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen. (I, 9.) M. 10.—, M. 12.—
- Die deutsche Literatur u. Sprache. (I, 10.)
- *Die romanisch. Literaturen u. Sprachen. Mit Einschluß des Keltischen. (I, 11, 1.) M. 12.—, M. 14.—
- Englische Literatur und Sprache, skandinavische Literatur und allgemeine Literaturwissenschaft. (I, 11, 2.)
- Die Musik. (I, 12.)
- Die orientalische Kunst. Die europäische Kunst des Altertums. (I, 13.)
- Die europäische Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Allgemeine Kunstwissenschaft. (I, 14.)

II. Teil. Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.

. Hälfte. Staat und Gesellschaft, Recht und Wirtschaft. [10 Bände.]

- ölker-, Länder- u. Staatenkunde. (II, 1.)
- llgemeine Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte. (II, 2, 1.) M. 10.—, M. 12.—
- aat und Gesellschaft des Orients von en Anfängen bis zur Gegenwart. (II, 3.)
- aat und Gesellschaft der Griechen und ömer. (II, 4, 1.) M. 8.—, M. 10.—
- aat und Gesellschaft Europas im Altertum und Mittelalter. (II, 4, 2.)
- aat und Gesellschaft der neueren Zeit is zur Französischen Revolution). (II, 5, 1.) M. 9.—, M. 11.—
- aat und Gesellschaft der neuesten Zeit . Beg. d. Franz. Revol.) (II, 5, 2.)
- System der Staats- und Gesellschaftswissenschaften. (II, 6.)
- *Allgemeine Rechtsgeschichte. I. Hälfte. (II, 7, 1.) M. 9.—, M. 11.—
- *Systematische Rechtswissenschaft. (II, 8.) 2. Auflage. M. 14.—, M. 16.—
- Allgemeine Wirtschaftsgeschichte mit Geschichte der Volkswirtschaftslehre. (II, 9.)
- *Allgem. Volkswirtschaftslehre. (II, 10, 1.) 2. Auflage. M. 7.—, M. 9.—
- Spezielle Volkswirtschaftslehre. (II, 10, 2.)
- System der Staats- und Gemeindewirtschaftslehre (Finanzwissensch.). (II, 10, 3.)

eurungszuschläge auf sämtliche Preise 30% einschließlich 10% Zuschlag der Buchhandlung

---

Probeheft mit Inhaltsübersicht des Gesamtwerkes, Probeabschnitten, Inhaltsverzeichnissen und Besprechungen umsonst und postfrei durch B.G. Teubner, Leipzig, Poststr. 3

Deutschland und der Friede

Notwendigkeiten und Möglichkeiten deutscher Zukunft

erörtert von Dr **Gertrud Bäumer** · Dr. **W. Beumer** · **Silvio Broedrich** · Prof. Dr. **H. Dade** · Univ.-Prof. **E. Dänell** · Prof. Dr. **R. Davidsohn** · **A. Dix** · Major a. D. **Fr. C. Endres** · Oberschulrat Direktor Prof. Dr. **H. Gaudig** · Geh. Rat Univ.-Prof. **K. Hampe** · Oberingenieur **F. Hendrichs** · Geh. Rat Univ.-Prof. **H. Herkner** · Prof. Dr. **E. Jäckh** · Prof. Dr. **R. Jannasch** · Dr.-Ing. **Koenemann** · Dr. **P. Lensch** · Vizeadmiral **C. v. Maltzahn** · Geh. Rat Univ.-Prof. **H. Oncken** · Geh. Hofrat Univ.-Prof. **H. Piloty** · Dr. **N. Pohle** · Univ.-Prof. **K. Rathgen** · Univ.-Prof. **F. Salomon** · **Axel Schmidt** · Univ.-Prof. **R. Sieger** · Wirkl. Geh. Rat Exz. **W. H. Solf** · Univ.-Prof. **K. Stählin** · Dr. **K. von den Steinen** · Prof. Dr. **G. Steinhausen** · **Th. Wanner** · Geh. Rat Univ.-Prof. **H. Waentig** · Dr. **L. Wegener** · Univ.-Prof. **W. Wygodzinski** · Geh. Rat Prof. **G. Zoepfl**

hrsg. unter Mitw. von Prof. **O. Hoffmann** von Geh. Hofrat Prof. **W. Goetz**

Etwa 500 S. gr. 8. Geh. ca. M. 10.–, (Fldp.-Ausg. ca. M. 10.–), gb. ca. M. 12.–

Inhaltsübersicht: I. **Kriegsursachen und Kriegsziele.** — II. **Grundfragen des Friedens:** Völkerfrieden. (Abrüstung, Freiheit der Meere und Schiedsgerichte.) Nationalitätenfrage. (Das Selbstbestimmungsrecht.) Wirtschaftskrieg und Wirtschaftsfrieden. Militärische Notwendigkeiten: Allgemeines — zu Lande — zur See. — III. **Einzelfragen des Friedens:** Mitteleuropa. Die Kolonien. Österreich-Ungarn. Türkei. Bulgarien. Der Balkan. Rußland. Finnland. Die Ostseeprovinzen und Litauen. Polen. Die Ukraine. England. Frankreich. (Das Erzbecken von Briey.) Italien. Belgien. (Das politische Problem. Die flämische Frage. Das wirtschaftliche Problem.) Die Vereinigten Staaten. Mittel- und Südamerika. Ostasien. — IV. **Der deutsche Friede:** Kriegsergebnisse und Folgerungen. Die geschichtliche Bedeutung des Krieges. — V. **Die deutsche Zukunft:** Die äußere Politik. Das Auslandsdeutschtum. Das Finanzwesen. Die Landwirtschaft. Handel, Industrie und Handwerk. Die Arbeiterfrage. Beamte und freie Berufe. Die Frau. Die innere Politik.

Von deutscher Art und Kunst

Eine Deutschkunde. Herausgegeben von Dr. W. Hofstaetter.
Mit 32 Tafeln, 2 Karten u. 8 Abb. Geb. M. 4.50

„Ich möchte sagen, dem unbefangenen Leser tut sich in diesem knappen Buche das deutsche Wunder auf. Welch ein Reichtum des von unserem Volke Geschaffenen, welch eine Fülle des Packenden und Wissenswerten! Zu rühmen ist auch die Fülle prächtiger Abbildungen, die dem billigen Buche beigegeben sind, sowie das Verzeichnis von Werken, die dem Weiterstrebenden manchen guten Hinweis geben." (**Konserv. Monatsschrift.**)

Geschichte der deutschen Dichtung

Von Dr. Hans Röhl. 2. Aufl. Geb. M. 3.–, Geschenkausgabe M. 4.–

„Mit großem Geschick weiß der Verf. in knappen Worten einen Zeitabschnitt, das Wirken einer Persönlichkeit trefflich zu charakterisieren, ein Dichtwerk zu analysieren oder die Beziehung zwischen Leben und Werken bei dem einzelnen Dichter hervorzuheben." (**Südwestdeutsche Schulbl.**)

Fr. Baumgarten, Fr. Poland, R. Wagner:

Die hellenische Kultur

3., stark vermehrte Auflage. Mit 479 Abbild., 9 bunten, 4 einfarbigen Tafeln, einem Plan und einer Karte. Geh. M. 10.—; geb. M. 12.50

Die hellenistisch-römische Kultur

Mit 440 Abb., 11 Taf., 4 Karten u. Plänen. Geh. M. 10.—, geb. M. 12.50

„Was dem Werke einen hohen Wert verleiht, ist neben dem reichen, vorzüglich verarbeiteten Inhalte die geradezu glänzende, mit allen Mitteln der modernen Illustrationstechnik geschaffene Ausstattung." (**Schweizerische Rundschau.**)

Teuerungszuschläge auf sämtl. Preise 30% einschließlich 10% Zuschlag der Buchhandlung

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

1679-09

Digitized by Google

Digitized by Google

709.942
J268





Digitized by Google

UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils
709.492 J268
Jantzen, Hans, 1881-
Niederl andische malerei im 17. jahrhund
3 1951 001 592 737 R

Digitized by Google